

O Piano (Bem) Informado

Artistismo e Conhecimento

Miguel G. Henriques

Doutoramento em Artes Musicais

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

Julho 2015

O PIANO (BEM) INFORMADO/THE (WELL) INFORMED PIANO

Artistismo e Conhecimento/Artistry and Knowledge

Miguel G. Henriques

Resumo

Este livro debruça-se sobre questões ligadas à metodologia do piano, incluindo aspectos técnicos, musicais e artísticos, num enquadramento que engloba algumas das principais reflexões éticas, estéticas e filosóficas de referência. O objetivo deste trabalho é a partilha de uma visão baseada na experiência pessoal e profissional na área do piano. Este texto assume uma certa continuidade com as grandes contribuições de autores tais como Ludwig Deppe, Matthay Tobias, Grigory Kogan, Heinrich Neuhaus e George Kochevitsky. Ao mesmo tempo que se integra e complementa alguma dessa literatura especializada, este trabalho aponta ideias, sugestões e pontos de vista caracterizados pela inovação e aplicabilidade racional e científica.

Palavras-chave

Piano, gosto musical, performance, repertório, pedagogia, técnica, filosofia

Abstract

The subject matter of this book is about piano methodology, including technical, musical, artistic, ethical and philosophical issues and reflections. The purpose of this work is to share a personal professional experience insight in the field of piano

performance. This text assumes a certain continuity to the major contributions of artists like Ludwig Deppe, Tobias Matthay, Grigory Kogan, Heinrich Neuhaus and George Kochevitsky. At the same time, it tries to integrate and complement this selected literature, bringing new ideas and hints to specific professional issues.

Keywords

Piano, musical taste, performance, repertoire, pedagogy, technique, philosophy

ÍNDICE

Prefácio	vii
Pensamentos Operativos	1
Unidade	1
Ética da Interpretação Musical	10
O Gôsto na Abordagem do Gesto Musical	14
O Projecto Performativo	27
Aprendizagens da Técnica Pianística	65
Problematização	65
Som e Ideia: uma Cumplicidade	74
Estudo dos Componentes	79
Trabalho Pianístico	122
Teclados Pesados e Leves	172
A Consciência do Amôr	183
As Esferas em O Náufrago	191
Os 24 Prelúdios de Lopes Graça	198
Visão de Intérprete em António Fragoso	200
Pedagogia da Arte do Piano	203
Pedagogia Individualizada	203
Rotina Diária	210
Bibliografia	245
Índice de Ilustrações	248
Índice de Exemplos Musicais	249
Índice Remissivo	250
Sobre o autor	254

Prefácio

Décadas de intenso trabalho como músico profissional e professor tornaram possível a elaboração deste livro. O seu conteúdo permanece como uma espécie de testemunho parcial de muitos debates e lutas que travei ao longo da minha carreira. Porventura, terá chegado o momento em que a sua publicação poderá revelar alguma utilidade. O objetivo desta publicação é a partilha de alguma aprendizagem relevante. Muitos aspectos relacionados com a metodologia e a *performance* pianística são aqui abordados, juntamente com descrições detalhadas, ilustrações, exemplos musicais e exercícios práticos. Este livro debruça-se ainda sobre outras questões artísticas e filosóficas. É um texto dirigido não apenas a músicos, podendo revelar aspectos que decerto interessam ao público em geral.

Neste momento em que foi escrito, levantam-se grandes dúvidas sobre a forma como esta profissão vem sendo exercida. Infelizmente, no entanto, poucos se preocupam com a possibilidade de estarmos a caminhar para o seu definhamento e irrelevância. O debate de questões essenciais está por fazer.

Naturalmente, o meu processo de crescimento, desde que iniciei o estudo do piano, passou por muitas fases. Muitas perguntas foram surgindo para as quais não conseguia encontrar respostas, nem nas aulas dos professores, nem em conversas com colegas. Foi, certamente, um processo solitário de auto-educação. E, certamente, só assim esta seria possível.

Muitos anos mais tarde, com a leitura do livro *Famous Pianists and Their Technique* de Reginald Gerig, a minha curiosidade e motivação cresceram consideravelmente. Pela primeira vez, fui confrontado com a História de toda a pesquisa desenvolvida ao longo de séculos por mais ou menos ilustres mestres. De alguma forma, senti-me encorajado por todos esses testemunhos de conhecimento e experiência. Um pensamento, no entanto, sugeria-me algum desconforto. Alguns dos temas, teorias e descrições abordados nesse livro datavam de há mais de 100 anos, e, no entanto, nenhum destes assuntos foi alguma vez discutido nas aulas de piano. E, afinal, quão úteis essas leituras poderiam ser para muitos estudantes como eu!?

Na minha juventude, tive o privilégio de aprender com grandes mestres e notáveis personalidades. A minha primeira professora—Ernestina da Silva Monteiro—foi uma eminente pianista e pedagoga. Tinha um temperamento muito forte e um sentido muito apurado da transcendência artística. O seu mestre foi o compositor e pianista Português Óscar da Silva, o qual, na sua juventude, teve a oportunidade de estudar com Clara Schumann.

Nesses meus primeiros anos de estudo não seria possível a uma criança compreender todos os significados de sua metodologia. Na verdade, apenas recentemente me apercebi do quanto do seu ensino terá sido influenciado pela abordagem eminentemente expressiva e romântica do seu professor, o qual se notabilizou particularmente no repertório de Robert Schumann. Consta mesmo que a própria Clara Schumann terá reconhecido e manifestado o seu apreço pela forma muito personalizada e expressiva como Óscar da Silva interpretava as obras de seu marido. Infelizmente para mim, nessa altura eu tinha apenas 12 anos de idade, e assim estas referências permaneceram desconhecidas para mim.

Apesar da forte personalidade artística de Ernestina da Silva Monteiro, a sua abordagem da técnica do piano estava limitada pelos conceitos básicos da primeira escola de piano. Estes princípios, que ainda hoje perduram e são a base de muitas escolas pianísticas, constituíram o primeiro passo na evolução da técnica pianística como resultado de uma evolução natural da escola de cravo. Estes primeiros professores de piano (Carl Czerny, Henri Lemoine) estabeleceram os primeiros métodos para melhor dominar este novo instrumento, adaptando as velhas máximas da velha escola de cravo. Por essa razão, como é sabido, estas primeiras tentativas focaram-se exclusivamente no trabalho digital. Todavia, já nesses meus anos de aprendizagem na década de 60, muitos dos problemas e limitações dessa primeira escola de piano já tinham sido identificados e diagnosticados. Na realidade, embora esta velha escola tenha estabelecido uma tradição muito forte, a discussão sobre os seus limites já tinha começado no próprio século XIX. Curiosamente, compositores como Chopin ou Liszt, célebres por terem descoberto toda uma série de novos recursos expressivos do instrumento, ensinavam os seus alunos ainda com os métodos da velha escola centrada exclusivamente no trabalho digital. Chegados ao século XXI, torna-se difícil compreender a ignorância generalizada sobre toda a pesquisa realizada e desenvolvida desde então por outras escolas.

Outro aspecto que contribui para esse desconhecimento é a dificuldade de acesso a este rico conjunto de informações. Por um lado, a maior parte dessas obras não estão disponíveis nas bibliotecas. Por outro, muitos desses livros foram escritos em alemão e russo, não existindo tradução para outras línguas como o inglês. Não posso deixar de confessar a minha perplexidade quando sou confrontado com uma certa falta de interesse, por exemplo, de estudiosos russos e alemães na tradução e divulgação desse importante património.

A vida tem-me proporcionado muitos ensinamentos e lições. De toda essa aprendizagem, a lição que inequivocamente sinto como a mais importante e decisiva é a noção de totalidade do Universo. Partindo deste ponto de vista, a incorporação do conceito de sintonia e plenitude nas nossas rotinas diárias é o verdadeiro desafio que todos enfrentamos. Isso aplica-se a tudo, ao repertório, ao debate filosófico, artístico, musical,

ético e mesmo técnico. Esta perspectiva permite uma compreensão integrada de todos os fenómenos associados à *performance*.

O principal ingrediente que favorece e é comum a todo esse trabalho intelectual e físico é a informação ou o conhecimento, a informação que é preciso conhecer, estudar, interiorizar, discutir e gerir.

A presente publicação é dedicada em especial aos verdadeiros artistas e académicos, bem como aos estudantes mais avançados, para que possam adoptar uma atitude mais activa em busca do conhecimento. Em particular, no que toca à arte do piano, é essencial conhecer as obras de referência de Ludwig Deppe, Tobias Matthay, Grigory Kogan e George Kochevitsky. Felizmente, parte dessa literatura pode ser facilmente encontrada, sendo as obras de Kogan e Kochevitsky as mais objectivas, abrangentes e esclarecedoras. A sua discussão deveria fazer parte do currículo académico. Indubitavelmente o mundo académico tem a responsabilidade decisiva de tornar todo esse conhecimento acessível.

Capítulo I

Pensamentos Operativos

Unidade

Neste capítulo são enunciados um conjunto de reflexões e ideias de conteúdo subjectivo ou filosófico, cuja utilidade, no contexto da profissão artística, deve ser entendida não de carácter doutrinário, mas antes como uma estrutura de pensamento que propicie a coerência lógica e abrangente capaz de conduzir à autonomia da escolha e da decisão. Esta exposição pode ainda ser completada com a leitura dos textos dos capítulos IX «A consciência do amor,» p. 183, e X «As esferas de *O Náufrago* de Thomas Bernhard,» p. 191.

No mundo que conhecemos, a ideia da unidade coexiste com a ideia da diversidade plural, ou seja, da multiplicidade de unidades, de caminhos mais ou menos paralelos. Quando observamos a complexa organização da matéria verificamos que a ciência tem sido capaz de a dividir em partículas cada vez mais pequenas, reforçando a teoria de que tudo o que existe é infinitamente divisível. Segundo esta teoria todas as entidades, mesmo aquelas que são hoje identificadas como individuais, constituem-se por aglomerados de outras unidades de cuja coesão dependem. O homem, por exemplo, é um

indivíduo, um conjunto de órgãos, de tecidos, de células, de moléculas, de átomos e de partículas. Simultaneamente é uma espécie biológica que habita o planeta Terra, o qual por sua vez é componente de um sistema estelar e galáctico, pertencente a um universo que provavelmente pertence a um multiverso, e por aí adiante.

Entre outras, o tempo é uma entidade cuja escala pode ser infinitamente divisível, ou seja, não existe um tempo universal, mas um infinito número de tempos correspondentes a igual número de dimensões. Esta ideia é aliás facilmente compreensível quando comparamos a duração da vida dos animais ou das plantas. Igualmente, no que se refere à espécie humana, a coexistência cronológica de tempos civilizacionais e culturais diferenciados ilustra bem a relatividade do conceito de tempo. Quando se fala de tempo fala-se de velocidade: se ontem o homem ainda pensava que a velocidade da luz seria o seu limite máximo, amanhã, quem poderá adivinhar qual será o limite da velocidade, se existe um?!

O que há de absoluto no juízo moral humano? Do ponto de vista daquilo a que chamamos universo, as angústias individuais do homem não serão tão relevantes quanto as motivações que impelem a formiga de um imenso formigueiro a carregar a provisão alimentar para o seu território dominante? Que importância tem para essa mesma formiga o sistema de paradigmas jurídicos e morais de uma espécie que lhe é absolutamente estranha? Numa escala temporal cósmica, que importância tem a história do nosso planeta, este ínfimo grão de matéria em cuja superfície “lamacenta” temos evoluído?

Fantasia

Pensar o universo que conhecemos como a última unidade possível é, provavelmente, uma ideia condicionada pelo facto de ainda não ser possível, hoje, ver para além dos seus limites. “Sentir” a hipótese de outras dimensões é um privilégio da nossa fantasia. É um confronto de escalas que não tem necessariamente de ser esmagador ou opressivo. Perante a evidência da organização de tudo o que se conhece em partes ou partículas, seja modular, celular, ou atómica, sou tentado a imaginar a expansão contínua desse conceito de organização estruturante unitária para dimensões além daquilo a que

hoje chamamos de universo.

Esta linha de pensamento inclui igualmente a noção de permanente interdependência. A entidade unitária, sendo parte constituinte de algo, é ela própria constituída por partes. Consequentemente qualquer parte usufrui igualmente de características que, à sua escala, lhe conferem coerência significativa. A apropriação do todo implica que esse todo observe a coesão entre as suas componentes. Quando se verifica esse tipo de união a soma passa a ser qualitativamente mais do que uma simples unidade modular. Quando a suposta entidade afinal não passa de um aglomerado de módulos isso significa que a mesma não pode assumir a completude. Tudo o que é inteiro fundamenta-se nas leis de relacionamento e interdependências dos seus componentes e que determinam a motivação que as reúne. Essa motivação, esse conceito essencial é aquilo que viabiliza o seu conhecimento inequívoco, a sua natureza distinta. E é tudo o que interessa. Não é necessário atribuir, emprestar ou adicionar outros significados sobre a essência dessa motivação. A ideia resume-se à própria razão ou lógica funcional da “coisa,” seja na sua dimensão de componente, seja como um “todo.”

Esta discussão não pretende ser especulação filosófica substantiva. A sua única motivação é o enquadramento de certas linhas de pensamento que, pelo menos a nível empírico, aparentam uma certa complementaridade e abrangência, o que poderá favorecer a reflexão, tanto ao nível estético, como operacional.

Ao longo da História, porém, a confrontação entre a percepção daquilo que a rodeia com a não-percepção de tudo o mais, tem levado a humanidade a procurar “conforto” em construções imaginárias que, inevitavelmente, não deixam de se confinar à dimensão cultural e intelectual do seu próprio limite. Em vez de prever, explicar ou entender a possibilidade da existência de outros mundos porventura inimagináveis para nós, este exercício de fé tem-se limitado a reduzir o conceito do universo à lógica de uma dramatização humana, a qual afinal serve tão somente a protecção da própria angústia existencial.

Dada a impossibilidade de abarcarmos racionalmente aquilo que transcende a nossa percepção, vale a pena, no entanto, mantermos a lucidez possível, atribuindo

adequada relevância àquilo que realmente nos condiciona, enquanto, pela contemplação e sentido de humor, abrimos espaço para a integração saudável desse algo que nos escapa, esse tempo e essa dimensão que nunca haveremos de conhecer. A vida, mesmo “assim,” pode ser bela e “divertida.”

Estética como manifestação de abrangência vivencial

Até agora nunca me senti impedido de interpretar e adoptar de forma abrangente e positiva o conceito nietzschiano de vida como fenómeno estético, isto apesar da tendência obsessivamente pessimista deste filósofo. Numa perspectiva pessoal, a própria formulação socrática da vida como caminho em busca do conhecimento é mais uma manifestação da privilegiada sensibilidade estética do homem: a vida como um movimento individual num espaço de tempo à escala, onde o encontro com o belo, com o conhecimento e com o(s) outro(s) pode ocorrer e potenciar a expansão da abrangência vivencial.

Ser-se pequeno não é sinónimo de nada ser. A “missão” que admito como desejável, se formos capazes, é a de podermos acrescentar algo de significativo à vivência do outro, seja ao nível da experiência da beleza, do amor, ou do conhecimento. A irrelevância da nossa existência individual e colectiva não desacredita o momento da vivência individual e colectiva do belo. Ele existe, ainda que encerrado na efeméride da história do homem. É insignificante na dramaturgia do universo, mas significativa para nós. No presente momento histórico, e apesar do respeito devido à sensibilidade de cada um, a pretensão de encontrar justificações para a existência do mundo afigura-se, no mínimo, algo “inocente.” A única causa-efeito decisiva é a de termos nascido, fruto da união de nossos pais.

Nascemos com a mãe. Crescemos na aprendizagem dos limites da unidade que somos: seres livres e independentes que vivem e morrem fisicamente separados uns dos outros, sós. É simultaneamente na vivência e na memória desse crescimento (que só acaba com a morte) que podemos encontrar todo o património de conhecimento, de beleza e de amor que nos motivam para o hoje e para o amanhã.

Matrioskas

Em muitos momentos da minha actividade docente tenho sentido a necessidade de transmitir aos mais jovens esta ideia de sermos como as bonecas russas, as famosas *matrioskas* de todos os tamanhos que cabem dentro umas das outras. Dentro de nós vivem todos aqueles que fomos. Vive também todo o amor que nos ajudou a crescer. É um tesouro que não se perde: os pais, os irmãos, os amigos estarão sempre dentro de nós, na nossa memória. A vida é objectivamente uma experiência individual, mas não necessariamente solitária, mesmo quando a presença dos que amamos deixa de ser possível.

O primeiro passo sério no sentido de se encontrar aquele equilíbrio que, infelizmente, poucos reconhecem como “felicidade,” passa por reconhecer e “integrar” a solidão física como uma realidade permanente. O “encontro” só é possível se fôr precedido de separação. Aceitar a condição de insegurança e limite nas nossas vidas liberta-nos das próprias armadilhas que equipam o instinto de sobrevivência. Por exemplo, o exercício do poder deixa de ser o inevitável veneno que inexoravelmente destrói todo e qualquer sonho de utopia. Sòmente esta aceitação, esta auto-pacificação criará a disponibilidade psicológica para apreciar o valôr inteiro da comunhão e da partilha, em tempo real e como património pessoal.

Tornar-se “um”

Tornar-se “um” é o principal impulso gerado pelo instinto de sobrevivência. Esta condicionante incontornável com que a natureza nos impregna, se compreendida como uma provocação “saúdável” para o enobrecimento próprio, pela via da curiosidade e do crescimento emocional e intelectual, pode servir como a ferramenta filosófica nuclear e abrangente para todo o trabalho de aperfeiçoamento artístico.

Comunicação artística

É forçoso reconhecer que a insegurança e a carência afectiva vulnerabilizam o nosso dia-a-dia. A sensação de solidão, mesmo que “racionalizada,” pode surgir ao virar

de qualquer esquina. Esta frágil condição existencial cria a motivação ou essência da comunicação artística, seja ao nível da criação/interpretação, seja ao nível da sua fruição. O artista é simultaneamente beneficiário dessa experiência, na medida em que usufrui da atenção do seu público para expandir a sua própria existência, e fornecedor dessa energia vital, no propósito de a partilhar com quem estiver disposto a recebê-la. A vida enquanto fenómeno estético inclui assim espaços onde a comunhão da fruição estética, intelectual e afectiva é possível. Este é um dos máximos privilégios da nossa actividade profissional.

Nesta perspectiva, a par de muitas outras de natureza ética e profissional, o artista tem por isso uma responsabilidade sócio-filosófica. A satisfação da sua necessidade de expressão obriga-o ao mesmo tempo à valorização, temperada com a necessária humildade, do seu papel de agente catalisador não só da sua própria vida, mas sobretudo da vida dos outros. “Tocar” o outro é um enorme privilégio e uma grande responsabilidade.

A qualidade dessa comunicação é por isso decisiva. Para ser justa tem que ser sincera e inteira. Regressamos assim ao conceito de unidade. Aqui já não no sentido da condição física da solidão, mas pelo contrário, com o significado de algo único e genuíno que se oferece e recebe, numa partilha aparentemente desinteressada capaz de “unir” até ao infinito seres semelhantes. Para a sua optimização concorre, acima de tudo, a força, a substância e a coesão do gesto comunicativo, ou seja, é fundamental que aquilo que se “diz” produza significado relevante e seja “entendido,” de preferência não por um, nem por uma parte, mas, se possível, por todos os que se propuserem a escutar.

Gesto uno

Esta é mais uma motivação que fundamenta a procura artística da unidade e da coesão do discurso musical, seja ao nível composicional, seja ao nível interpretativo. Considerado essencialmente como objecto comunicativo, o gesto artístico produz um efeito tanto mais abrangente quanto mais uno se revelar. A apreciação da sua “beleza” terá mais *chances* de obter a unanimidade de reacções se o seu contorno fôr inequívoco.

Curiosamente, este critério pode ser aplicado a todo o processo intelectual,

afectivo e físico da *performance*, no sentido em que a participação destas três dimensões do próprio corpo na materialização musical, como instrumento operativo plástico, deve procurar a máxima coesão e unidade de desempenho.

É aqui que se joga o sucesso ou insucesso de uma criação ou de uma *performance* artística. Todos os profissionais desta área, criadores e intérpretes, acham-se no mesmo barco: a obra tem de ser (re)criada em função do seu conteúdo e da sua integridade morfológica, formal, objectiva e subjectiva.

Jogos de espelhos

O processo comunicativo concretiza-se pela expansão física do corpo do emissor através do som e da linguagem corporal, produzindo sinais de significado específico conhecido, enquanto os neurónios-espelho do receptor, ao recolherem esses sinais, despoletam estímulos, associações, ou recriação mental de ideias e sensações de idêntico significado, podendo transformar-se numa experiência vivencial de genuína comunhão. Tudo indica que este mecanismo é a base que tornou possível, entre outras, a linguagem verbal e a musical.

Substância e conteúdo

Para além do grau de coesão do gesto comunicativo, o seu conteúdo é igualmente determinante. O potencial de auto-identificação com um conteúdo específico depende da possibilidade que este oferece de ser reflectido ou "espelhado" na experiência e na memória do receptor. Consequentemente, por exemplo, a escrita de música que se limita à fruição de sequências sonoras "inocentes" e repetitivas, terá menos hipóteses de proporcionar uma experiência estética profunda e substancial (a não ser de significado contemplativo ou platónico). Inversamente, se o discurso musical inclui a expressão das flutuações de energia e tensão, e se consegue "coreografar" a intensidade e a problemática da própria vida, o resultado será muito distinto. Isso não quer dizer que, para ser apropriada pelo público como "brilhante," uma determinada composição deverá seguir uma receita específica. Ainda assim, em termos de auto-identificação "universal" por

parte do público, podemos notar que, por exemplo, a extraordinária capacidade expressiva revelada na música de Beethoven, reflectindo as incertezas e conflitos que ele próprio encontrou ao longo da sua vida, não é totalmente irrelevante. A grande identificação popular com a música de Beethoven pode ser “explicada” pela forma como nela se projecta a imagem de um homem “comum,” vítima de uma existência conturbada, e ainda assim capaz de manter a sua crença na vida, e a sua paixão pelo maior dos seus valores (o amor) mesmo até ao seu final, lutando incansavelmente com persistência, trabalho, resiliência e, apesar das inúmeras derrotas, sempre com confiança. A Música que não reflecte as contradições humanas dificilmente pode deixar uma impressão filosófica duradoura.

Este pensamento não pretende excluir como possíveis e legítimas outras filosofias de criação e fruição artística, baseadas em outros paradigmas existenciais. Contudo, considerando as premissas acima referidas, compreender-se-á a convicção com que se sugere este conjunto de linhas orientadoras. Aqui igualmente se propõe fechar o círculo: as traves mestras da concepção de vida podem ser observadas, precisamente, no objecto e no modo como se procura, seja em termos técnicos, do conhecimento ou da competência.

Denominador comum

Talvez o pretexto mais profundo que apoiou a realização do presente trabalho tenha sido o da partilha de um processo pessoal que porventura possa contribuir para motivar o leitor na sua própria aprendizagem do “todo;” é uma ideia evidentemente metafórica, de significado apenas relativo e limitado àquilo que ao homem é possível idealizar; mas talvez seja uma forma adequada de exprimir o principal ensinamento que a vida generosamente me ofereceu. Na luta diária em busca de algo que justifique a existência, esta perspectiva integracionista dos muitos e variados factores, das muitas realidades e pluralismos envolventes, pode afinal viabilizar o encontro de um denominador comum, de um sistema filosófico operativo global.

Em traços gerais, fica assim descrita a essência de um património acumulado ao

longo de anos pela recolha militante de tudo o que se reconheceu como útil. Sem pretensões de se ter atingido a “sabedoria,” sente-se, contudo um suavizar da inquietação da vulnerabilidade. Exactamente porque, sendo esta última inevitável (e até necessária), o despojamento da primeira foi-se revestindo de alguma (decerto imerecida) dignidade.

Capítulo II

Ética da Interpretação Musical

Para além do simples exercício do direito (ou necessidade) de se exprimir artisticamente, o intérprete assume algumas responsabilidades que, não sendo absolutamente condicionantes, nem universais, deveriam constituir-se como pretextos para uma postura de algum modo individualizada e caracterizada, e, por outro lado, deontologicamente interactiva com o contexto em que esse artista cresce.

Dignificar o património

A prática de recriar uma obra musical por meio da sua interpretação supõe a existência de uma relação de cumplicidade estabelecida pelo intérprete com essa obra, ou, melhor ainda, com a presumível ideia da obra que o intérprete presume ser a do autor. Esta condição implica que a sua *performance* deverá defender por todos os meios e recursos ao seu alcance a integridade da obra.

Por outro lado, se determinado repertório musical fôr abandonado ao esquecimento, ou nem sequer tiver uma oportunidade de ser ouvido, o conhecimento e o património artístico, e por consequência, a civilização humana, a do presente, e sobretudo a das gerações futuras, é significativamente lesada.

Esta actividade profissional assume por isso a maior relevância dada a natureza cultural e social do seu serviço. Para além da difusão do gosto pela arte musical, é um

serviço de comunicação do saber e da vivência das referências estéticas e filosóficas. A superior dignidade desta missão deve ser apanágio e referência na conduta profissional de qualquer intérprete.

Empatias e antipatias

Todo o artista tem a sua sensibilidade própria que determina as suas preferências. O intérprete, neste aspecto, pode dar-se ao “luxo” de assumir a curiosidade artística como uma das ferramentas fundamentais da sua actividade, ou seja, disponibilizar-se para recriar obras que não conhece, ou que conhece mal, e cuja preparação pode constituir um factor decisivo de auto-revelação e crescimento. Recomenda-se a maior abertura nas escolhas de repertório a interpretar, desvalorizando impressões iniciais e imediatas de maior ou menor empatia, criando espaço (tempo) para a obra revelar os seus argumentos. Este processo pode decorrer num espaço curto, ou, pelo contrário, ao longo de angustiantes meses. Se a liberdade é condição essencial para a profissão artística, a curiosidade é a essência do seu crescimento. Em última análise, é algo que não causa dano e que muito tem para oferecer.

Tradição oral

Partir para o estudo de uma obra, decalcando percursos interpretativos retirados da tradição oral, ouvindo gravações deste ou daquele intérprete, é um hábito vivamente desaconselhado. As primeiras leituras podem ser antecedidas por uma ou duas audições de referência, mas essa influência deve ser abandonada de imediato quando se inicia o trabalho da obra.

A interpretação musical obriga a uma actualização permanente em relação à disponibilidade de repertórios, e ao conhecimento das interpretações de referência. A audição de múltiplas versões de uma obra só poderá ter alguma utilidade após se ter criado uma concepção essencial e pessoal da mesma, isto é, depois do trabalho substancial da construção interpretativa ter conduzido a um leque de critérios estéticos e estratégias de *performance* que fundamentam a originalidade da proposta.

A confiança e o crescimento artístico implicam o debate plural de opções, mas sem ter encontrado algo de “seu” para “dizer” o intérprete estará condenado a mimetizar a tradição de forma acrítica e automática, sem a genuinidade e a frescura do original, não lhe acrescentando nada de novo ou relevante. Este debate deverá propiciar a constante aferição de prioridades e tradições estabelecidas. A reserva mental em relação àquilo que difere da tradição, que ainda é experimental, ou, simplesmente, novo, é uma atitude redutora e auto-limitativa do conhecimento. De outro modo, a apreciação crítica do trabalho interpretativo deve ser seriamente levado a cabo com a análise fundamentada dos parâmetros e das características musicais em jogo, inclusive as de teor mais subjectivo: a subjectividade é parte essencial desta discussão.

Escolhas informadas

A transversalidade da curiosidade na procura de outros meios instrumentais ou obras com as quais seja possível estabelecer comparações, ou ainda, a associação com outras reflexões ou referências de outras expressões artísticas ou saberes, contribui decisivamente para o enriquecimento do debate, e, consequentemente, da opção interpretativa. Também aqui, a informação é o suporte fundamental da prática interpretativa.

Música dos nossos dias

Felizmente já lá vai o tempo em que o mundo da composição musical vivia “acorrentado” por pseudo-princípios estéticos e de técnicas de escrita, que resultavam na total negação do princípio básico da condição comunicativa do gesto musical. Assumindo-se, pretensiosamente, como pioneiros de novas linguagens que ninguém poderia perceber, alguns ideólogos da composição musical tiveram a capacidade de encurralar a chamada música contemporânea para um *ghetto* do qual, ainda hoje, dificilmente se consegue libertar.

No momento actual o pluralismo de percursos, de escritas, de estéticas, e, sobretudo, a liberdade de pensar diferente, oferecem muito mais confiança na aposta em

novas obras, novos compositores, novos públicos. Lógicamente, a menos que se assuma o disparate do total divórcio com o presente civilizacional, ou seja, com a vida real como acontece todos os dias, a abordagem da música do nosso tempo, além de aliciante, é apenas aquilo que será natural esperar de qualquer intérprete que se considere um agente do conhecimento.

Diversidade cultural

A abordagem da música do próprio país onde se exerce actividade, ou de onde se é originário, é igualmente um princípio deontológico a perseverar, ou seja, não é intelectualmente compreensível a postura de desconfiança perante todo um património cultural que deveria servir de referência identitária dos próprios sujeitos intérpretes. Perdemos todos: perde o próprio, na medida em que a sua condição de artista não enraizado ou referenciado esconde a sua condição de sucedâneo “colonizado” de outra cultura estrangeira. Perde a sociedade ao qual pertence por não poder contar com o seu contributo. Perde a dignidade e a riqueza da convivência humana pela omissão ou discriminação de determinadas culturas em detrimento de outras, caminho que conduz à própria falência da diversidade cultural e paradigma civilizacional.

Capítulo III

O Gôsto na Abordagem do Gesto Musical

Gôstos discutem-se

Ao contrário da tradicional afirmação de que os gôstos não se discutem, considero da maior relevância o hábito da discussão do gôsto, da origem do chamado “bom gôsto,” das razões que assistem à atribuição da classificação de mau ou bom gôsto a um gesto artístico. Para o criador ou intérprete esta é uma questão vital, um problema de sobrevivência profissional.

A questão essencial e primária que define, fundamenta, e permite o exercício da valorização absoluta e relativa neste tipo de discussão é a de que todo e qualquer objecto artístico surge como o resultado da expansão comunicativa da vivência de um ser humano, de um indivíduo, cuja existência obedece a lógicas e motivações próprias e únicas que a reúnem numa realidade ou unidade efémera. Nessa existência, porém, o indivíduo partilha a maior parte desses elementos estruturantes, operacionais e identitários com os seus semelhantes. Contudo é a configuração única da síntese desses elementos que o distingue e define. A “verdade” será sempre própria do indivíduo, podendo, ou não, ser comungada por outros. Comparando com o sempre discutível conceito de “verdade” física ou histórica, a “verdade” artística é uma noção cuja fragilidade implícita, do ponto de vista da ciência convencional, se enuncia num campo muito para além daquilo que a observação dita objectiva pode fixar.

Sem pretensões de se poderem atingir unânimidades universais, e considerando que muitos dos elementos que determinam o impulso criativo do homem são partilhados pelos seus semelhantes, a valorização relativa do objecto artístico, do seu “todo” e dos elementos que o constituem, não deixa de ser uma impressão individual daquele que observa, podendo ser susceptível de apropriações mais ou menos alargadas. As razões que explicam as oscilações e diferenças na apropriação do objecto são possíveis de identificar e podem servir como instrumentos de aferição comparativa

Proporcionalidade e coerência

A ferramenta estimativa que tenho adoptado pode enunciar-se do seguinte modo:

- Ponderado o condicionamento das variáveis do respectivo contexto histórico-cultural em que é (re)criado—o que inclui a identificação de hábitos e maneirismos musicais específicos de determinadas tradições que influenciem a capacidade de apreciação—a proporcionalidade e a coerência entre a forma e o conteúdo de um determinado gesto artístico estão íntima e directamente relacionadas com o seu potencial de unidade, e, por conseguinte, com a possibilidade de maior ou menor acolhimento por parte do receptor

Embora a natureza das formas de expressão e ideias seja indivisível em si mesmo, por razões práticas, a divisão entre forma e conteúdo é aqui utilizada justamente para destacar a interdependência entre a linguagem e o seu significado.

Discussão do gôsto

A aplicabilidade desta equação que confronta os parâmetros de proporcionalidade e coerência entre forma e conteúdo de um qualquer objecto pode ser observada e verificada em qualquer dimensão. Por exemplo, se uma linha melódica de contorno vocal e silábico, com notas longas e curtas, fôr executada ao piano, aumentando a duração das notas longas e apressando as notas curtas, o resultado musical soará forçado e desequilibrado, já que, através do canto, essa mesma linha seria materializada de modo contrário: o cantor necessitaria de espaço para “dizer” as sílabas, enquanto nas notas longas qualquer excesso de duração poderia revelar-se do ponto de vista respiratório,

fatal. Neste caso, o êrro na relação proporcional traduz-se pela inadequada valorização rítmica, não respeitando a natureza idiomática e a dinâmica orgânica do canto.

Outro êrro frequente a evitar pode ocorrer quando, no meio de um desenho melódico de carácter mais vagaroso e intimista, se executa um qualquer ornamento conferindo-lhe um pêso dinâmico e uma velocidade completamente estranhas ao “envelope” predominante desse momento musical. Ou ainda noutro caso, quando se “pesa” exageradamente no efeito expressivo de uma simples *anacruse* de uma melodia de notas longas.

Existe por isso uma proporção natural entre o pêso acústico e a duração das notas. As características específicas de cada instrumento musical exigem por isso um cuidado redobrado: no caso do piano, as notas longas precisam de “alimento” para manterem uma vibração substantiva, enquanto as mais curtas, sendo mais fàcilmente ouvidas dada a sua rápida articulação, devem reduzir o pêso da sua presença.

Numa outra escala, por exemplo, podemos referir o caso da introdução a uma *fantasia*. Se tratada de forma excessivamente livre e expressiva, perderá a sua função preparatória ou introdutória, retirando interesse e expectativa à audição da *fantasia* no seu “todo;” ou ainda o exemplo de um andamento ou uma secção interpretada de modo exageradamente pesado e dramático numa obra de perfil de divertimento quase superficial.

Assim, na valorização de qualquer gesto musical é indispensável aferir a proporcionalidade e coerência dos vários parâmetros que comandam esse discurso (duração, textura, intensidade, agógica e timbre sonoro, em conjugação com o seu movimento temporal) à luz do respectivo conteúdo (carácter, programa formal e natureza do veículo musical). Deste modo, a discussão do gôsto, não deixando de ser subjectiva de conteúdo, conotações e consequências, passa a dispôr de instrumentos de lógica argumentativa que a tornam legível. Tal como em outras vertentes de apreciação artística e técnica, as conclusões dessa discussão não conduzem à produção de “verdades” universais.

A argumentação que “justifica,” ou fundamenta, determinado conceito serve

apenas esse mesmo conceito. O que quer dizer que não produz critério eliminatório que invalide outras possíveis opções. A utilidade deste debate é, por um lado, a compreensão desse mesmo conceito ou objecto, e, por outro, a possibilidade da sua comparação e associação com conceitos e objectos congêneres, necessariamente relativizadas e sempre em benefício da sua melhor apropriação. Essa comparação nunca deve, no entanto, perder o centro e o todo que constitui o foco de análise que é o próprio objecto, nem deve servir para demonstrar o seu falhanço apenas por não corresponder a essas mesmas referências. Infelizmente, este é um dos vícios mais recorrentes neste tipo de discussão e que revela enorme insegurança e deficiente domínio da inteligência musical. A obra, o gesto ou o conceito artístico não tem de se justificar por aquilo que não é. A arte tem de ser apreciada por aquilo que é, por aquilo que oferece ou acrescenta, e que é único.

Gôstos diferentes

Alguma confusão pode surgir quando se mistura a discussão do gôsto com a avaliação das características estilísticas ou estéticas de uma obra ou de um projecto interpretativo. Em proveito do exercício de uma intelectualidade saudável e consequente, o que inclui a indispensável pluralidade de pontos de vista, devemos sempre respeitar como potencialmente válidas outras ideias e concepções sobre a forma e o conteúdo de determinado trabalho. A apreciação dessas diferentes concepções no que respeita à sua fundamentação (o projecto performativo) pode assumir uma relevância decisiva; mas, em relação ao objecto artístico em si, a sua discussão só será possível se tomarmos como válidos os respectivos pressupostos “filosóficos.”

Concretizando: por exemplo, a opção de conferir um carácter de “divertimento” pianístico de contorno virtuosístico e classicizante numa das Sonatas para piano de Lopes Graça pode ser posta em causa se tomarmos em consideração as abrangentes motivações filosóficas inerentes à retórica habitual do compositor—a resistência intelectual e psicológica, associada à afirmação de valores humanistas, corporizada na expressão de um lirismo integrador da sensualidade, inquietude e angústia existencial. Sendo uma opção possível, dado não existir qualquer conteúdo programático pré-fixado pelo autor,

apesar de aparentemente “desinformada,” a respeitabilidade de tal leitura vai depender por um lado, da competência na forma de articular essa “outra” ideia, e por outro da competência e solidez da própria escrita composicional. Na verdade, quanto mais sólida fôr a construção de uma obra musical, melhor esta suportará a diversidade de leituras. É o caso destas Sonatas, como é o caso de outras: por exemplo, as Sonatas de Beethoven. De facto, um dos fenómenos mais extraordinários e reveladores da qualidade de uma obra pode ser apreciado pela forma como esta “aguenta” diferentes concepções, por maiores que sejam as divergências em relação ao contexto ou universo da sua criação: neste caso, as interpretações mais contraditórias não conseguem destruir os seus principais méritos, o seu “todo.”

Durante muitas décadas a música barrôca era interpretada ao gôsto do período romântico, valorizando sobretudo o conteúdo metafísico do discurso (nomeadamente no repertório coral ou nas grandes texturas polifónicas de escrita contrapontística), mostrando alguma indiferença ao seu universo mais mundano (como, por exemplo, o caso da *suite* de danças). A construção do fraseio melódico perseguia sistematicamente o paradigma da grande linha romântica, o horizonte divino do infinito. Os apoios e os maneirismos próprios de cada dança barrôca, não eram conhecidos nem reconhecidos como componentes de valôr estético essencial. No código romântico mais convencional ou metafísico, a sensualidade era abordada com enorme pudor.

Tivemos de esperar pela geração de intérpretes (dos anos 50) como Gustav Leonhardt ou Ton Koopman para a “recuperação” de um outro gôsto. À distância de algumas décadas, é hoje possível apreciar as duas abordagens com alguma equidistância, reconhecendo, no entanto, uma menor “frescura” na visão romântica. Todavia esta última não perdeu dignidade, isto é, a sua coerência não ficou obliterada pelo “novo” gôsto.

Outro exemplo é o da sonoridade orquestral: durante décadas procurou-se a fusão tímbrica, não só intrínseca em cada naipe, mas dos naipes entre si. Depois de descoberta uma renovada vivacidade dinâmica através do emprego de diferentes ataques e articulações melódicas com instrumentos da época, os chefes de orquestra começaram a investir numa maior transparência do som das suas orquestras, num tratamento típico de

música de câmara, chegando ao exagêro de negligenciar a própria natureza e significado da palavra sinfonia. Hoje, podemos admirar interpretações que, apesar de íntegras, revelam pensamentos muito distintos sobre as mesmas obras. Umas não substituem as outras: são gôstos discutíveis e diferentes, e como tal, geram diferentes apropriações por parte do receptor.

O ponto de partida na aprendizagem da obra musical é simultâneamente o seu objectivo último: a expressão de um “carácter” específico que lhe dá significado. Este termo “carácter” é aqui utilizado no seu significado mais subjectivo e abrangente: pode referir-se a qualquer tipo de vivência psicológica, afectiva, fisiológica ou filosófica. Antes de qualquer outro parâmetro, este é o primeiro que urge identificar. A sua procura passa pela experimentação da leitura do trecho, observando o efeito subjectivo significativo que os aspectos musicais produzem em nós próprios, isto é, sentindo o modo como o nosso “eu” se deixa estimular pelo resultado sonoro. Este processo acontece espontâneamente quando esse carácter surge com clareza, e, sobretudo, quando a sua natureza nos é familiar, ou seja, quando fãcilmente se gosta do resultado. Quando, porém, isso não acontece, a atitude do intérprete não pode deixar de reflectir necessàriamente o dever ético da profissão: dar voz a tudo o que de digno nos seja solicitado para interpretar, seja à partida familiar ou desconhecido. Isto implica uma atitude pró-activa por parte do intérprete na pesquisa de elementos capazes de criar a empatia sincera indispensável à valorização da obra.

Muitas das preocupações e tarefas do artista da área do teatro coincidem com as de qualquer outro *performer* de palco, incluindo òbviamente o intérprete de música. Sobre o trabalho de interpretação e recriação da “voz do outro,” Konstantin Stanislavsky¹ aconselha:

Não ajam como um frio observador da vida de outra pessoa, mas permitam que [o seu estudo] eleve a temperatura da vossa própria atitude criadora.² . . . Um verdadeiro artista deve levar uma vida plena, interessante, diversificada e estimulante. Deve estar informado não sòmente do que se passa nas grandes cidades, mas também nas pequenas, nos vilarejos distantes, nas fábricas e nos grandes centros culturais do mundo. Deve estudar a vida e a psicologia do povo no meio do qual vive, bem como de diferentes segmentos da população do seu país e do estrangeiro.

Precisamos ampliar as nossas perspectivas para representar as peças do nosso tempo

e de muitos outros povos. . . . Para chegar ao apogeu da fama, um actor precisa de algo mais do que apenas o seu talento artístico: ele deve ser, também, um ser humano ideal . . . capaz de avaliar as questões fundamentais da sua época e de entender o valôr representado pela cultura na vida do seu povo . . . bem como de reflectir as inquietações do espírito dos seus contemporâneos.³ . . . Representar verdadeiramente significa ser exacto, lógico, coerente, empenhar-se, sentir e actuar em uníssonos com o seu papel.

Se assumirem todos esses processos interiores, ajustando-os à vida física e espiritual da pessoa que estão a representar, vocês estarão a realizar aquilo a que chamamos *viver o papel*.⁴

A partir do momento em que aceitamos esse compromisso profissional o nosso juízo mais profundo sobre a qualidade da obra deixa de ser relevante em termos de motivação. Na realidade, a nossa “obrigação” é a de sermos ainda mais pró-activos na valorização daquelas obras que suspeitamos serem mais frágeis, observando escrupulosamente o respeito devido que todo o trabalho de criação merece, ou seja, com humildade e sem qualquer vestígio de arrogância intelectual. Isso não significa, de todo, adoptar o gesto falso, ou violentarmos a nossa sensibilidade com a automatização indiferente do gesto. Pelo contrário, é preciso descobrir algo que nos estimule, algo que nos emocione: a côr de um som, de um intervalo, de uma textura, algum detalhe que permita encontrar significados motivadores que contaminem toda a obra. Trata-se de um processo mais ou menos lento, e frequentemente doloroso. O lado mais extraordinário deste exercício é o valôr acrescentado que esta aprendizagem proporciona, ou seja, a descoberta de “tesouros” escondidos e o incremento da confiança na nossa criatividade e inteligência musical.

A nossa interpretação

Encontrar uma concepção, uma forma pessoal de “dizer” uma obra musical, resulta necessariamente da nossa identificação com a mesma. Este processo desenrola-se em diferentes dimensões e direcções. A reflexão subjacente a essa escolha deve passar pela discussão de todo o tipo de temas que contextualizem o objecto musical. Mas a interiorização do seu carácter materializa-se tornando-o nosso, psicológica e afectivamente nosso. Isto só é possível se obedecermos ao nosso gôsto, à nossa vontade interior. Só deste modo a realização sonora pode surgir como a continuidade física do

nosso próprio ser, único caminho que abre a hipótese da relevância artística.

Competência científica

No momento cultural que vivemos, ouvem-se, por vezes, algumas vozes chamando a atenção para a urgência do combate ao esvaziamento da discussão e reflexão crítica. Na verdade, no que toca à avaliação estética do objecto artístico, a *intelligentsia* institucional aparenta sinais de inibição, desinteresse e letargia preocupantes. De modo contrastante, proliferam os magazines da especialidade. Contudo, e tal como no resto da economia, a indústria cultural parece condenada a uma crise de desorientação e definhamento. A sua própria massificação em produtos de consumo *low cost* pré-anuncia a possibilidade da sua auto-destruição; Apesar dos avisos mais pessimistas, o silêncio geral de antecipação fúnebre vai perdurando.

Na área da Música, como em outras artes, a competência científica não aparenta ser deficitária. Todos os anos as universidades produzem musicólogos aos milhares, e desdobram-se em eventos, congressos e conferências... No entanto, na crítica dos nossos dias, em vez da pertinência, rigôr e honestidade intelectual, o que predomina são as campanhas mais ou menos veladas de *marketing* comercial de esta ou aquela etiqueta ou agente. Se a competência científica não é deficitária, o mesmo não se poderá dizer em relação à massa crítica.

Força da Natureza

Talvez seja ilustrativo recordar aqui o modo como me ocorreu este simples axioma que envolve os conceitos de proporcionalidade e coerência como ferramenta privilegiada de apreciação do gôsto. A minha experiência indica que, aplicado aos vários níveis de análise e construção, esta equação tem confirmado a sua validade:

Num determinado momento a minha atenção desprevenida foi captada pela emissão de um vídeo de Amália Rodrigues. Apesar de ouvir os seus fados e a sua voz desde criança, súbitamente, parecia estar a ouvi-la pela primeira vez, como se a artista ali estivesse, viva, na minha presença, transcendendo a realidade bidimensional do ecrã

televisivo. Era a força da sua voz, da sua emoção, a força do poema, a incrível eficácia expressiva daquele sequenciar melódico, poético e harmónico. Tudo surgia reunido numa realidade corporal que, afinal, era a da própria Amália: uma força da natureza!... Por essa mesma altura tinha emergido no mercado discográfico uma jovem cantora, dotada de talento e qualidades vocais, que insistia em cantar o mesmo repertório que Amália celebrizara em décadas passadas. A comparação era inevitável e... inequívoca!

Qual era a diferença? Como se poderia descrevê-la, como se poderia estudá-la, analisá-la, quantificá-la, qualificá-la? A resposta surgiu com naturalidade: a diferença residia na coesão e equilíbrio observado nos diferentes parâmetros de apreciação, na sua proporcionalidade intrínseca, e na extraordinária capacidade de Amália Rodrigues de os reunir e combinar de forma simples e natural, aparentemente sem esforço, com o recurso a uma poderosíssima tecnologia expressiva e uma não menos forte matéria substancial de conteúdo. A qualidade do desempenho técnico nunca se sobrepunha ao perfil dramático da emoção, nem o seu inverso. O virtuosismo técnico e o talento artístico eram indissociáveis: fundiam-se num “todo.”

Desejando uma compreensão mais aprofundada, vieram-me à mente outros exemplos. Um desses exemplos acabaria por me alertar para o que realmente de grave se estava a passar: ninguém falava sobre isto, ninguém se atrevia a arriscar uma comparação, uma opinião ou um palpite.

Ausência da crítica

Anos antes, tinha-se assistido à massificação mediática dos produtos musicais mais inverosímeis, daquilo a que os “intelectuais” chamaram de cultura “pimba.” Nas vésperas dessa “bárbara invasão” esses mesmos intelectuais limitavam-se a etiquetar estas manifestações de raiz suburbana com a arrogância de quem julga ser detentor intemporal do poder judicial sobre o gôsto. Não quiseram discuti-las, não as estudaram. O esforço era desnecessário pois o poder dos *media* ainda lhes obedecia. Até aos nossos dias não se vislumbrou nenhuma tentativa, nenhum vestígio de explicação. E afinal julgo que ela é evidente, que a sua denúncia é escandalosamente óbvia: a generalidade dessas canções

apresenta conteúdos que remetem para um estilo de humor brejeiro e adulto (em si mesmo de gôsto discutível), recorrendo paradoxalmente a um discurso musical infantilizado, o qual poderia ser ajustado—e não chocaria ninguém—se servisse, por exemplo, uma canção para crianças, interpretada por crianças. Este “equívoco,” característico de muito pseudo-folclore realmente nunca poderá servir os valores da dignidade estética que toda a manifestação artística (seja popular, de elite, ou comercial) deve intransigentemente defender. O problema não reside no mau gôsto das anedotas—esse será outro prisma de análise. A apreciação de uma *performance* de adultos “travestidos” musicalmente como crianças apalhaçadas, em brincadeiras pseudo-eróticas, é que se revela tudo menos dignificante ou mesmo divertido.

Chegou, entretanto, o dia fatídico em que a máquina publicitária se apercebeu que, afinal, este produto era vendável; até já se encontrava amplamente divulgado em milhares de cassetes-pirata que durante décadas se vinham vendendo nas feiras dos quatro cantos do país!! Em pouco tempo, com a ajuda de alguns jornalistas e de alguns comediantes populares menos escrupulosos, até já as elites sociais mais privilegiadas dançavam e riam ao som da chamada “pimbalhada.” Já de nada valia a indignação dos críticos mais ortodoxos. Aliás o seu silêncio cúmplice revelou de forma sintomática a teia de interesses económicos que “comandam” a indústria do gôsto.

O fenómeno infelizmente alastrou a quase todos os campos da cultura, com tanto e tamanho ruído mediático, que o próprio silêncio da crítica deixou de se notar, acabando mesmo por... desaparecer. Igualmente hoje, no universo da música erudita, a fenomenologia da efemeridade das “estrêlas meteóricas” vai ocorrendo, tal como acontece com os artistas da *pop music*, tão efémeros e insustentáveis como a maioria dos seus êxitos dos *top ten* das rádios.

Capas de revista em CDs e nos palcos

Ainda há poucos anos surgia pela primeira vez na capa de um CD o retrato de uma intérprete, numa pose e linguagem fotográfica apelativas a uma falsa sensualidade, próprias de uma revista de moda ou cartaz publicitário de filmes. Não se tratando aqui de

pudor ou reserva puritana, o facto é que a indústria dos discos e dos concertos de música erudita nunca tinha, até então, enveredado pela expressão gráfica de leituras subliminares que extravasassem as da simples qualidade plástica e estética da imagem. Entretanto a moda “pegou.” Os concertos começaram a encher-se de *voyeurs* que só remotamente escutavam alguma nota musical. É de crer que muitos provavelmente apreciavam mais os silêncios que a própria música (repare-se, por exemplo, nas tempestades de convulsões de tosse que habitualmente explodem nesses momentos de “alívio”). Neste contexto algo desviado, a qualidade artística, apesar de muitas vezes mediana ou mesmo medíocre, não deixava de acolher as aclamações mais entusiásticas do público e (imagine-se) da crítica. Os promotores de concertos regozijavam-se em *libido* mercantil: afinal a música clássica também podia colher os benefícios da indústria do *advertizing* dos supermercados, acabando por encher as salas! E se algum jornalista se mostrasse mais reticente, não haveria reserva mental ou estética que uma viagem “patrocinada” a uma capital europeia para assistir a mais um concerto desse artista não curasse.

A corrupção de valores e práticas também aqui no universo do mercado cultural mostra a sua evidência. Tragicamente, não está sujeita ao contraditório. Por este fenómeno somos nós, os profissionais desta actividade, os primeiros responsáveis, quando nos deixamos envergonhar perante o poder económico e institucional, com medo da réplica penalizadora (deixar de receber encomendas, ou convites para actuações). Tragicamente, essa penalização afinal torna-se inevitável, não somente para nós próprios, mas para todos, em particular para os mais jovens, quando, por ausência de massa crítica, por inexistência de uma triagem artística transparente e genuína, baseada no mérito e qualificada por avaliação competente e independente, os palcos, as oportunidades não são atribuídas a quem não “joga esse outro jogo mercantil.”

A tragédia é que, hoje, entre os vivos, não se encontram facilmente nomes de artistas de mestria verdadeiramente relevante. A chamada selecção “natural” das últimas décadas produziu uma geração de músicos indubitavelmente qualificados, mas que não conseguem oferecer a experiência artística excepcional e inesquecível. No entanto, os artistas potencialmente geniais nunca deixaram nem deixarão de nascer. O problema do

presente é que, neste competitivo mundo cultural com regras que não contemplam nem cuidam do verdadeiro talento artístico, esses génios dificilmente serão reconhecidos. As pessoas que têm o poder da decisão não conhecem, não sabem, nem entendem: não são capazes de distinguir um desempenho médio, de um bom, de um superlativo.

No chamado mundo ocidental, a pressão de um modelo política e econòmicamente obsoleto, exacerbadamente individualista, completamente desregulado e em falência técnica, persiste em manter o homem escravizado numa lógica de histeria da sobrevivência à custa da ganância e da chamada “selecção natural” dos mais fortes, a chamada “liberdade dos mercados” (leia-se anarquia selvagem). Os laços formais estabelecidos pela revolução burguesa, ainda que de conteúdo hipòcritamente moralizante, que mantinham as sociedades mais ou menos coesas, estão hoje em ruínas. O discurso colectivo, político, cultural ou social não mobiliza ninguém, nem para resistir a este modelo primitivo de convivência. O papel supostamente independente da comunicação social encontra-se completamente subvertido, por um lado, pela sua total dependência das receitas da publicidade, e por outro, pelas lutas pelo poder desta ou daquela “família” económica e política. O jornalismo sério e independente encontra-se completamente fragilizado. Na área da cultura e do entretenimento, tudo converge para a alienação das populações transformadas em *zombies* de que são exemplo os jogadores viciados no computador ou as multidões de *voyeurs* que se passeiam em rebanho nos *shopping centers*, numa vivência intelectual menor e dependente. A infantilização das pessoas faz parte do *modus operandi* deste mercado de falsa oferta e fabricada procura. Tal como em outras áreas profissionais, na actividade artística a apatia da crítica vigora, enquanto a ética profissional é tida como algo de inútil, um empecilho às “conveniências” das agendas pessoais do oportunismo de cada um.

Por muito pessimista que seja este discurso, os valores que tive o privilégio de conhecer e que, aparentemente, “passaram à clandestinidade,” continuam a existir, ainda circulam por aí. O seu desaparecimento não é sequer possível enquanto o homem fôr homem. Mas é fácil, hoje, perdermos o seu rasto no meio da confusão e do bombardeamento de solicitações com que os *media* invadem todos os dias a nossa

privacidade. É sabido que a história do homem vai fazendo o seu caminho nestas flutuações civilizacionais. Se hoje o fluxo é de decadência, um dia, decerto, o refluxo determinará o seu inverso.

Notas

1. Konstantin Stanislavsky (1863-1938) foi um actor e director de teatro russo que desenvolveu um sistema coerente de metodologias e técnica capaz de organizar e desenvolver a capacidade de representação dramática, o qual exerceu e ainda hoje exerce uma profunda influência na formação de muitos actores
2. Konstantin Stanislavsky, *Manual do Actor*, 1997, p. 21
3. *Ibid.*, p. 24
4. *Ibid.*, p. 35

Capítulo IV

O Projecto Performativo

Syllabus do Estudo da Performance

No estudo e análise do projecto performativo, dependendo do objecto musical, podemos seguir os passos que abaixo se indicam em contornos gerais:

Contexto

- Estádio de desenvolvimento da forma musical em causa
- Obras precedentes e consequentes do compositor
- Obras ou processos semelhantes de outros compositores anteriores ou posteriores (inovações)
- Contextualização histórica e sociológica
- Reconhecimento das características identitárias da forma do objecto musical (obra isolada, grupo de obras)
- Identificação do contexto musicológico e estético em que se insere

Trabalho interpretativo

- Estilo ou género de objecto musical (homofónico, coral, contrapontístico, polifónico, imitativo, narrativo, descritivo, melódico, virtuosístico)

- Idiomática instrumental específica (tipo de recursos instrumentais envolvidos)
- Estrutura da obra ou de cada andamento autónomo (a sua caracterização psicológica, as interacções entre os seus componentes e a identificação e gestão do tempo)
 - Formas contrapontísticas imitativas
 - 1 parte (A)
 - 2 partes contrastantes (AB)
 - Forma canção (ABA)
 - Forma *allegro* de Sonata
 - Tema e variações
 - Rondo
 - Fantasia
 - Rapsódia
 - Outras
- Análise das diferentes estruturas e secções (parte, secção, sub-secção, período, frase)
- Identificação dos componentes interdependentes e autónomos (unidades temáticas, agrupamento de compassos, acompanhamento)
 - Frase (por exemplo, 4 compassos com cadência conclusiva)
 - Sub-frase (menos de 4 compassos, não conclusiva)
 - Frase independente (8 compassos, não divisível)
 - Dupla frase (repetida)
 - Período (2 frases relacionadas: tese-antítese)
 - Período multi-frase (3 ou mais frases ligadas por cadências não conclusivas, com excepção da última)
- Identificação dos eixos estruturais (culminações e cadências principais)
- Identificação do tipo de harmonia e do respectivo plano (modal, tonal, politonal, paralela, atonal com ou sem centros tonais, características e estrutura do movimento harmónico, marchas harmónicas, diferenciação da “côr” harmónica)
- Estudo do carácter da actividade musical
 - Estabilidade (local ou global)
 - Evolução direccionada
 - Mudanças estruturais ou ornamentais

- Definição do contorno da melodia e do respectivo fraseio
 - Estrutura intervalar (graus conjuntos, saltos, escalas, movimento ascendente ou descendente)
 - Identificação do desenho harmónico de suporte
 - Estudo da proporcionalidade entre a duração dos valores rítmicos das notas e o seu peso específico
 - Localização do eixo da frase (na nota, ou na pausa, onde a tensão é máxima e onde se inicia a distensão musical; ver «Eixo da frase,» p. 41)
 - Identificação dos acordes, das relações polifónicas em vozes secundárias, da linha dos baixos, do tipo de escalas (diatónicas, cromáticas, octatónicas, de tons inteiros, modais, pentatónicas, exóticas), dissonâncias e ritmos particulares
 - Interacção intervalar do contraponto (tensões e relaxamentos)
 - Fazer coincidir os apoios gravitacionais melódicos com a hierarquia dos tempos fortes do compasso, em particular o primeiro (com a excepção dos casos onde, pelo estilo da escrita, a divisão em compassos não pressupõe nem determina qualquer tradução hierárquica entre os respectivos tempos (por exemplo, em Stravinsky; ver «Tempos fortes e fracos,» p.43.)
 - Procurar as quadraturas de organização do discurso musical (agrupamentos de compassos ou macro-compassos de 1, 2, 3 e 4 compassos)
 - Formas imitativas (plano polifónico e respectivas relações hierárquicas)
 - Técnicas de escrita composicional (imitação, inversão, retrogradação, derivação, variação, mutação, fragmentação, diminuição, aumento, sobreposição, justaposição, deslocamentos de oitava, dobragem da melodia à oitava, à terceira, à sexta)
 - Articulações de agógica, pausas, ligaduras
 - Dinâmicas e as suas *nuances* (hierarquia entre a melodia e o acompanhamento, ou melodias secundárias, gradação por planos ou linear)
- Identificação da natureza da métrica rítmica (ver «Ritmo,» p. 153).
 - Mecânica (regular e precisa, metronómica, maquinal)
 - Orgânica (de tipo vocal, sujeita a contingências respiratórias, ênfases dramáticas, discurso silábico irregular, ou de tipo dança, sublinhando a sua coreografia própria)
 - Fluida (*ad libitum*, *rubato*, *accelerando-ritardando*)
- Definição do *tempo* do trecho musical

- Interpretação da indicação de *tempo* escrita (ver «Escolha do *tempo*,» p. 32)
 - A indicação metronómica
 - A ponderação do *tempo* através da sua execução por outro meio instrumental
 - Verificação da exequibilidade eficaz dos valores mais longos e mais curtos
 - Procura de unidade de condução do movimento musical
 - Emprego da regência em simultâneo com a entoação ou o trautear do trecho
 - Trautear a subdivisão dos valores rítmicos, criando uma malha que, simultaneamente, controla a duração dos sons e prolonga a continuidade da sua dimensão horizontal
- Estudo da articulação entre as partes (elementos de unidade e de contraste, de continuidade e descontinuidade estrutural, diferenciação e interacção de significados)
 - Recorrência
 - Repetição
 - Regresso após mudança
 - Desenvolvimento (inter-relacionamento de elementos)
 - Variação
 - Mutação (*forte-piano*, *tutti-solo*, tónica-dominante, maior-menor, subida ou descida, diferentes intervalos, estabilidade-actividade-direcção)
 - Pedal
 - Estudo de relações do discurso musical com o texto literário (personagens, descrição de cenários ou imagens, pintura sonora)
 - Estudo de texturas instrumentais
 - Texturas pianísticas específicas
 - Homofónica (coral)
 - Polifónica (vocal ou instrumental)
 - Melodia acompanhada (transcrição de *ensemble* de câmara)
 - Transcrição de quarteto de cordas
 - Transcrição sinfónica
 - Transcrição instrumental particular

Execução

- Utilização da expressão mímica e corporal para a construção do gesto musical

- Detecção de potenciais dificuldades e fragilidades
 - Dedilhações
 - Saltos
 - Dificuldades de aquisição de automatismo
 - Falsos acentos ou buracos
 - Descontrôle rítmico ou de *tempo*
 - Descontrôle dinâmico
 - O *legato*, o *staccato*, e outras articulações

Primeiras Leituras

A percepção objectiva e subjectiva do primeiro contacto ao piano com a partitura será sempre tanto mais aprofundada quanto maior fôr a quantidade de informação de teor musicológico e analítico recolhida. Tomando esse enquadramento como indispensável, segue-se o reconhecimento do tipo de carácter, forma, andamento, ritmo, morfologia melódica e de movimento. George Kochevitsky¹ enumera:

1. Analisar a composição musical e compreender claramente todos os seus elementos
2. Tocar sòmente num tempo que permita o contrôle absoluto sobre tudo; adquirir a atitude de olhar para a frente, antecipando cada som e o correspondente movimento para o produzir; controlar os resultados pela constante audição
3. Não tentar tocar a peça toda, ou as secções que sejam demasiado longas, para serem cabalmente pensadas e preparadas, e a sua execução rigorosamente controlada. A duração destas secções deve ser determinada pelas próprias capacidades do executante: quanto menor fôr o desenvolvimento musical e técnico, mais curtas devem ser estas secções.²

A leitura do texto ao piano deverá observar a absoluta ausência do olhar no teclado. O olhar deverá direccionar-se exclusivamente para a partitura, num trajecto de baixo para cima, começando sempre pela mão esquerda e, logo que possível, e de uma forma sistemática, dirigindo-o em antecipação para os desenhos melódicos, as harmonias e as localizações seguintes de ambas as mãos. Nesta leitura deve ser solicitada a consciência das estruturas que associam as notas, nomeadamente os intervalos, as escalas e os acordes (ver «Propriocepção e o olhar,» p. 103). G. Kochevitsky refere:

Na leitura de música, o pianista não deve ler notas isoladas, mas sim unir essas notas

em sucessões compreensíveis: padrões de harpejo ou escalas de qualquer espécie, qualquer tipo de sequência, complexo harmónico, ou semelhante. Para tocar com velocidade, devemos organizar o nosso pensamento de tal forma que este flua rapidamente e sem impedimentos.³

Um dos objectivos primordiais na prática da leitura ao piano é o desenvolvimento da leitura táctil do teclado, associada ao conhecimento da localização dos diferentes intervalos, escalas e acordes. A palma da mão deverá aproximar-se tanto quanto possível do nível da superfície das teclas. O encontro das diferentes localizações deve ser sempre efectuado sem a ajuda do olhar, o que significa sentir o “sítio” por relatividade intervalar (ver «Dedilhações,» p. 53) e por referência aos espaços entre as teclas pretas.

Podemos assim sistematizar a procura das notas em termos de “manchas,” ou seja, de zonas do teclado em que a mão se encontra e que pode cobrir. O foco da atenção pode ser dirigido para um fragmento de escala, ou um desenho melódico de dois sons, duas notas dobradas, um acorde, isolados ou em sequência.

Escolha do tempo

O desenho de qualquer projecto interpretativo pode redundar em “descolagem abortada” se na escolha dos *tempi* não fôr considerada toda uma série de questões históricas, culturais, estilísticas, idiomáticas ou de instrumentação. Infelizmente esta ponderação raramente é tida em conta. Em vez disso, é substituída pelo pêso determinante da tradição oral. Contudo, para alguns intérpretes, o desconforto suscitado por algumas gravações ditas de referência, impede-os de contribuírem para a perpetuação da clonagem artística, a qual persiste numa mesma visão baseada em algo que nem corresponde a indicações do compositor, nem dispõe de sólida fundamentação que a suporte, tendo sido herdada não se sabe de quem.

A memória e a tradição encerram, sem dúvida, contributos da maior relevância no sentido do esclarecimento, da descodificação das intenções do compositor e ainda da transmissão de características do gosto de uma época passada que importa considerar como referência. Contudo noutros casos, infelizmente, a nossa memória pode ter sido marcada com modelos menos informados ou enriquecedores.

Recordo um exemplo paradigmático: nos anos 70 surgia nos *top ten* da música *pop* uma versão do *Allegro molto* da Sinfonia n.º 40 de Mozart (ver Ex. 1), acompanhada com bateria. De tanta repetição na rádio, esta versão ficou gravada na minha memória. Já nos anos 80 quando surgiu o desafio de a estudar, pensei que a tarefa estaria amaldiçoada pela sua referência adulterada na minha memória. Qual não foi a minha surpresa quando iniciei o estudo da escolha do respectivo tempo: as colcheias do acompanhamento do tema nas violas inviabilizavam o tempo frenético da versão *pop*. Mais importante que isso, o carácter de inquietude do sol menor surgia de repente imensamente mais “fresco” e poderoso que todo aquele registo de superficialidade dançante que o “arranjador” dos anos setenta tinha vendido.

Allegro molto

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Flute, Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Horn in G, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The first five measures of the music are shown. The violas have a prominent, rapid sixteenth-note pattern starting from the first measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The cellos and contrabasses also have a similar pattern, also marked with *p*. The violins and woodwinds are mostly silent in the first measure, with some simple accompaniment in the subsequent measures. The tempo is marked 'Allegro molto' at the top.

Ex. 1: *Allegro molto* da Sinfonia n.º 40 K. 545 de Mozart, comp. 1–5

A Op. 111 e o episódio da mosca

Um episódio que marcaria todo o meu percurso desde então passou-se durante a fase de preparação da Sonata n.º 32 Op. 111 de Ludwig van Beethoven: numa quente tarde de Verão, enquanto descansava na companhia do meu filho—tinha apenas 4 anos de idade—apareceu uma mosca a zumbir aos nossos ouvidos. Era daquelas moscas que, mesmo enxotadas, voltam a pousar e a desafiar a nossa paciência. Num impulso disse:

—Vou já matar esta mosca.—Ao que o meu filho respondeu:

—Deixa estar, deixa estar.

Evidentemente, refreei a minha irritação pensando que seria de todo desaconselhável perpetrar o “assassínio” de uma mosca à frente do meu filho. A presença do insecto lá se perdeu na nossa indiferença.

No dia seguinte, quando me encontrava só em frente ao teclado, pronto a reiniciar a atribulada “viagem” da 32.ª Sonata, aparece de novo a mosca com o mesmo propósito, pousar aqui e ali, sem a mais pequena cerimónia. De novo fui tomado pelo impulso e, de novo, disse em alta voz:

—Agora é que vai ser!—Nesse mesmo momento ressoou ao meu ouvido a lembrança da voz do meu filho do dia anterior:—Deixa estar, deixa estar...

Parou tudo! O que me levava a saltar com aquele ímpeto “assassino?” Estaria a minha sobrevivência em risco? Seria essa, a causa dos gestos quotidianos de rejeição de qualquer coisa, qualquer factor inconveniente—por mais minúsculo ou irrelevante—que se “atrevesse” a importunar o caminho? Será o nosso caminho assim tão imperioso, tão fundamental, que valide esta intolerância? Será esse instinto tão forte que, despropositadamente, nos pode assaltar, sem prévio aviso, pronto a condicionar o nosso comportamento de forma tão miserável e previsível? Foi então que decidi propôr a mim próprio o exercício de “fintar” esse instinto: afinal não iria acabar com a mosca!

Nos primeiros momentos a repulsa pela suposta falta de higiene desse ser vivo causava um desconforto difícil de descrever. A atrevida mosca divertia-se entre os meus dedos jogando o velho jogo do gato e do rato, nas páginas de Beethoven, no dorso da minha mão e nas teclas. Ao fim de alguns minutos a sua companhia passou de repugnante

a tolerada. Hoje lembro aquele seu voo impertinente com... “saudades”.

A relevância pretendida deste exercício era a associação que, entretanto, surgira na minha mente entre aquilo que tinha acabado de viver e o drama da Op. 111. Na realidade, a minha dificuldade em compreender as tradicionais teorias que pretendem ver no discurso beethoveniano da *Arietta* um gesto expressivo de uma entidade cósmica que já não faz parte deste mundo, uma consciência incorpórea, sem dôr, arauto de uma paz sem “temperatura,” tinha-me perseguido até àquele momento.

Contudo, a dôr, afinal, estava lá, sempre lá esteve, bem explícita, em *crescendi* que, por vezes, culminam em *sforzati* lancinantes:



Ex. 2: Arietta da Sonata Op. 111 de Beethoven, comp. 143–151

O texto não mente; e também não fala o “politicamente correcto” discurso da tradição. Afinal a dôr insinuava-se da mesma forma a que Beethoven sempre nos habituou; a grande, a enorme diferença surgia no consequente gesto resultante desse espasmo. Agora era outro: em vez do habitual triunfo ou explosão de raiva épica de luta

de sobrevivência, Beethoven agradecia sorrindo.

Nunca tinha sentido nada de tão poderoso, nem em termos musicais, nem em termos existenciais. A tremenda revelação desafiava-me definitivamente, como seu intérprete, a exercitar exactamente o mesmo “truque” de “fintar” o instinto de sobrevivência. Confesso que, em termos interpretativos, foi o projecto mais difícil e mais ousado que tentei concretizar, e que, após a sua estreia, me deixou sem um pinga de energia durante pelo menos três dias. Uma lição de humildade e de amor. Isso teve evidentemente implicações directas no tempo escolhido, em particular no sentido de evitar qualquer frenesim rítmico totalmente fora deste contexto de enorme despojamento (ver «A Consciência do Amor,» p. 183).

Última Sonata de Schubert

Nova lição de humildade: a Sonata em si bemol maior D. 960 de Franz Schubert é frequentemente referenciada como uma obra ilustrativa da profunda tristeza que dominou particularmente a fase final da existência do compositor austríaco, e que, na altura em que foi escrita, não era já disfarçável (ver Ex. 3). Em contradição com esta ideia, as inúmeras gravações ditas de referência aparentemente fazem o possível por esconder esse sentimento, refugiando-se num plácido ou até mesmo “bem-disposto,” quase mundano, si bemol maior, no primeiro andamento, para não falar numa enorme animação, dir-se-ia infantil, no *Scherzo* e no *Allegro ma non troppo*.

O problema não se afigura de fácil resolução, já que numa primeira leitura ao piano, o ritmo das colcheias soa aparentemente imbuído de um carácter mais ou menos determinado, despoletando mais tarde a animação das variações rítmicas e harmónicas de que o andamento está cheio, numa espécie de “divertimento.” Por outro lado, *Molto moderato* é uma indicação totalmente ambígua: o *molto* pretende referir-se a mais lento ou mais vivo?



Ex. 3: Molto moderato da Sonata em si bemol D. 960 de Schubert, comp. 1–9

A “resposta” só viria a surgir no momento em que decidi levantar-me do banco do piano para tentar simular a sua regência perante dezenas de músicos de uma imaginária orquestra sinfónica. Sob o comando da batuta levantava-se agora uma imagem súbitamente absoluta, transparente e avassaladora: o *tempo* gerado afinal indicava que teria de ser bem mais lento de forma a permitir a expressão dessa fantástica substância dramática cuja profundidade e intensidade não se adivinhava.

Uma vez mais o desafio, em termos de tradução pianística, afigurava-se bastante complicado. Essa dificuldade seria decerto a escondida razão da tradicional adopção de andamentos mais rápidos. Apesar do risco, as dúvidas desapareceram por completo. Aquela “matéria” psicológica, aquela tristeza serena, mas infinita não podia ser disfarçada. Tal como em muitas outras páginas sublimes, os momentos dramáticos mais impressionantes apareciam com a limpidez e a nobreza de uma tonalidade maior.

Versão não-ligeira da Sonata n.º 3 de Chopin

Um equívoco tradicional do mesmo tipo pode ser detectado no *Largo* da 3.ª Sonata Op. 58 de Chopin (ver Ex. 4 e 5). O andamento é *Largo*; no entanto as referências da tradição insistem num *Andante*, ou mesmo *Andantino*. Porquê? Será porque a secção intermédia pode tornar-se profundamente constrangedora e de difícil execução se tocada em andamento *Largo*? Mas afinal, qual seria a ideia do compositor? Proporcionar apenas

um momento de flutuação harmónica circular, contemplativa e contida? E no 1.º andamento, o *Allegro maestoso* (ver Ex. 6) será uma manifestação do impulso irreverente de sobrevivência de um jovem de vinte anos? Qual o sentido de tocar a melodia de acordes e oitavas de forma exibicionista e heróica? Afinal em que momento da vida se encontrava Chopin quando escreveu esta Sonata?!

The image displays a musical score for the Largo movement of Chopin's Sonata No. 3, specifically measures 1 through 9. The score is written for piano and is in the key of F major (three sharps). It begins with a 'Largo' tempo marking. The first system (measures 1-3) features a forte (*ff*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The second system (measures 4-6) is marked 'cantabile' and includes a triplet in the right hand. The third system (measures 7-9) continues the melodic and harmonic development. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 4: Largo da Sonata n.º 3 de Chopin, comp. 1–9



Ex. 5: Largo da Sonata n.º 3 de Chopin, comp. 29–37



Ex. 6: Allegro maestoso da Sonata n.º 3 de Chopin, comp. 1–8

Procurei outro caminho, e apesar de alguma dificuldade de execução de tipo idiomático, o resultado dessa busca não me ofereceu a menor dúvida. O quadro psicológico desta Sonata é aquele que é próprio de momentos trágicos que sòmente a meia-idade, a tuberculose, e o vislumbre da proximidade de um final de vida abandonado à doença e à solidão podem consubstanciar no destino de um homem.

O *maestoso* não é heróico, é trágico; o *Allegro* não é *Vivace*. Trata-se,

evidentemente, de uma interpretação subjectiva, mas aquilo que a música de Chopin oferece com esta leitura é acentuadamente mais profundo e enriquecedor (apesar de terrível) que a habitual versão “aligeirada.”

Marchas Turcas

Nas principais referências da tradição interpretativa são por vezes deturpadas ou ignoradas as influências de outras culturas, nomeadamente, por exemplo, no caso dos inúmeros traços de folclore turco nas partituras de Haydn, Mozart e Beethoven. Porquê adoptar andamentos de marcha turca rapidíssimos? Não será, justamente, a passo pesado de aspecto agoirento e ameaçador, de côres orientais, que o tradicional carácter marcial dessa música serve o seu objectivo? Outros exemplos de escolha de tempo discutível encontram-se em abundância, mas de certa maneira, as obras magistralmente escritas “aguentam” sem a mais leve beliscadura abordagens diferentes. Esta é uma das “pedras de toque” da obra do génio criador do compositor.

Por fim, recordo um momento algo esclarecedor: após dois meses de repouso sem estudar nem ouvir repertório clássico, fui “apanhado” desprevenido por uma gravação de uma Sonata de Mozart. De repente, tudo aquilo me soava rapidíssimo, completamente desequilibrado, anti-natural. Era como se estivesse a assistir a uma récita de ópera não cómica, mas super-cómica, em velocidade acelerada, como nos filmes humorísticos do cinema mudo. A minha estranheza, pouco a pouco foi-se desvanecendo, em particular devido à competência profissional do intérprete, e porque o brilhantismo do jogo facilmente deslumbrava. Mas a dúvida ficou: será mesmo necessário vivenciar todo o sensualismo mozartiano a duas ou quatro vezes a velocidade natural?

Direcção e trauteio

Logo na primeira leitura dever-se-á alternar a execução do texto musical no teclado com a sua regência e entoação, trauteando com sílabas adequadas de ponto de vista rítmico e do fraseio, sem grandes preocupações de afinação, ou outras que não sejam a tradução o mais interiorizada possível do objecto musical escrito. É precisamente este

esforço de empatia que permite a descoberta do carácter, do movimento, da estrutura e dos respectivos eixos. O trabalho de direcção é assim um dos fulcros em que se baseia o estudo da equação interpretativa, concretizado em cálculos diversos que incluem a direcção com diferentes tipos de pulsação, nomeadamente por grupos de compassos, descobrindo a condução do gesto musical, ao mesmo tempo que o próprio corpo, por meio da géstica e do trautear, vai-se apoderando da sua materialização física e psicológica.

Carl Philipp Emanuel Bach afirmou:

Cantar melodias instrumentais com o objectivo de compreender a sua adequada interpretação é um bom método de estudo.⁴

A emissão sonora ao nível vocal é a ferramenta mais adequada para o desenho e contrôle de qualquer gesto musical. Tanto do ponto de vista rítmico como melódico—contrôle das articulações agógicas, da igualdade, da duração das notas ligadas e desligadas, da sinalização física das pausas—a boca é a parte do corpo que melhor obedece ao automatismo da intuição expressiva.

Friedrich Kalkbrenner refere:

De entre todos os instrumentos, a voz humana é o mais belo; deve por isso servir de referência para a execução de qualquer passagem *cantabile*. Vós, que aspirais a vos tornar grandes instrumentistas deveis imitar os grandes cantores!⁵

Na primeira abordagem da obra, a criatividade e a fantasia do intérprete não podem permanecer, nem por um minuto, amarradas às contingências da aparente dificuldade ou impossibilidade técnica. Têm obrigatoriamente de ser despertadas com confiança e até mesmo com ousadia. Para isso ser possível, não se pode adiar a simulação do resultado final. Pelo contrário, a sua “visão” intermitente por meio da regência e trauteio serve como motivação “refrescante” para a descoberta das soluções mais eficientes. Mesmo depois de dominado o trecho, é aconselhável a recorrente utilização desta ferramenta do trauteio dirigido com o objectivo da verificação dos parâmetros do projecto interpretativo.

Eixo da frase

Grigory Kogan⁶ refere:

A frase típica assemelha-se a uma onda que rola até à margem, após o que volta a rolar afastando-se desta. Aqui a questão mais importante é encontrar a posição da “margem,” o ponto culminante em direcção ao qual a “onda” melódica “rola,” levanta-se e “quebra.”⁷

A localização do eixo de uma frase, motivo ou tema é uma das principais questões que afectam decisivamente a concepção da obra; em cada frase existe apenas um eixo, podendo, contudo, considerar-se a existência de sub-eixos devidamente hierarquizados. Tal como anteriormente referido, o eixo do fraseio consiste numa nota, ou pausa, onde a tensão do movimento musical é máxima após o que se inicia a respectiva distensão. Assim, este ponto de tensão máxima pode coincidir ou não com o ponto de dinâmica mais forte, ou seja, a tensão nem sempre se traduz pela dinâmica mais expansiva.

Nos exemplos seguintes podemos analisar como a construção melódica se organiza em volta de um eixo situado exactamente na pausa. Sublinhe-se que no caso do tema da Fuga em dó menor de J. S. Bach, o seu perfil descendente, subliminarmente dolente, raramente é reconhecido como tal nas interpretações disponíveis (ver uma tradução gráfica de uma execução possível nos exemplos 7 e 8; a *nuance* de *diminuendo* ou *crescendo* não deve ser traduzida de modo evidente):



Ex. 7: Tema da Fuga em dó menor de J. S. Bach, comp. 1-3



Ex. 8: Tema da Fuga em si bemol menor de J. S. Bach, comp. 1-3

Tempos fortes e fracos

No capítulo do fraseio, nem sempre é clara a tradução da hierarquia que liga os tempos fortes e fracos, em particular o primeiro tempo do compasso. Neste pormenor fundamental da definição do desenho melódico, são inúmeros os casos intrigantes onde a ambiguidade do texto musical, aparentemente, induz o executante a contradizer essa hierarquia.

Veja-se por exemplo o caso do tema do *Allegro* da Sonata Op. 14 n.º 2 de Beethoven:

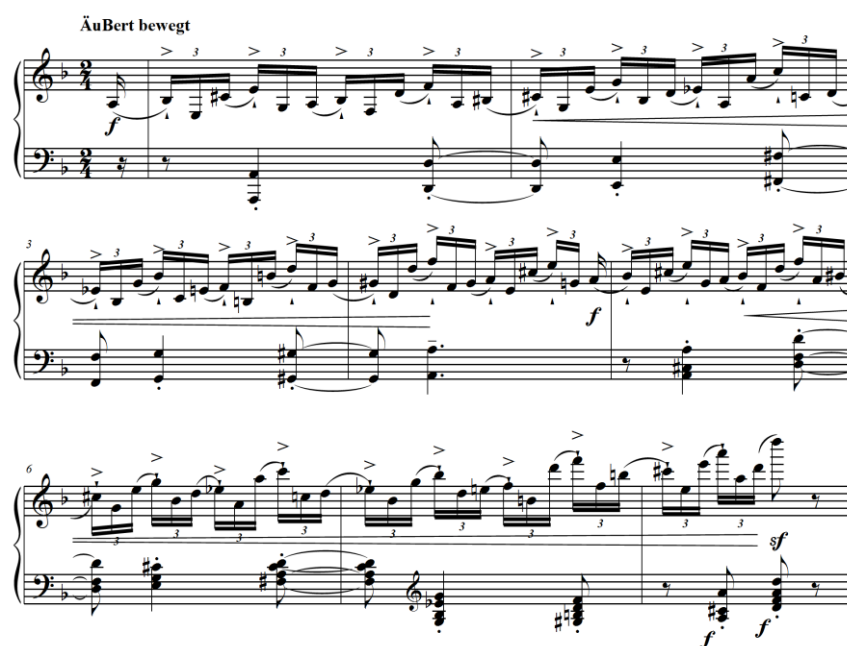


Ex. 9: *Allegro* da Sonata Op. 14 n.º 2 de Beethoven, comp. 1–8

Charles Rosen no seu livro *Beethoven's Piano Sonatas: a short companion*⁸ descreve-o como um efeito de “levar o ouvinte a pensar que durante quatro compassos a barra de compasso está no local errado.” Rosen considera um equívoco tentar corrigi-lo “ênfatizando os primeiros tempos.” Apesar da maioria das inúmeras gravações disponíveis corroborarem a opinião de Rosen, julgo, no entanto, que esse esforço não será de todo equívoco, ou contraproducente. Ao contrariar essa tendência quase inevitável de deslocamento da barra do compasso, valoriza-se o movimento de *anacruse* para a nota do primeiro tempo. Para se concretizar esse efeito, será necessário “sentir” ou “ênfatizar”

de forma pró-activa, não a nota da melodia da mão direita, mas sim, a pausa de colcheia da mão esquerda.

Observe-se o caso da secção inicial do número I da *Kreisleriana* de Schumann:



Ex. 10: Número I da *Kreisleriana* Op. 16 de Schumann

Em ambos os casos, contudo, e apesar da maioria das inúmeras gravações disponíveis concordarem com a generalização da opinião de Rosen, afigura-se como recomendável a valorização da *anacruse*. A ambiguidade rítmica é indubitavelmente um dos valores da escrita composicional de diferentes épocas, incluindo o classicismo; todavia, em ambos os casos acima referidos, “cair” no possível “engano” da escrita destrói a característica imponderável e horizontal da melodia, amarrando-a a indesejáveis apoios: no caso da Sonata de Beethoven, o apoio na última nota do motivo melódico descendente, o qual coincide com a entrada da primeira nota do acompanhamento; e no caso da *Kreisleriana* de Schumann, a omissão do protagonismo decisivo do efeito de ansiedade das oitavas em contratempo na mão esquerda, com a consequente redução de toda a

convulsão do turbilhão da linha da mão direita a uma espécie de virtuosismo mecânico de acentos pontiagudos nas notas mais agudas.

Outro caso é o do tema do primeiro andamento *Vivace* da Sonata Op. 109 de Beethoven:



Ex. 11: *Vivace* da Sonata Op. 109 de Beethoven, comp. 1–4

De novo, o efeito de deslocamento da barra de compasso é automático se executado inadvertidamente, prejudicando neste caso o carácter aéreo, não assertivo e despojado que a leitura adequada da *anacruse* confere.

Não é possível conhecer o modo como ambos os compositores interpretariam a sua própria escrita. É admissível que, numa primeira leitura, o problema não tenha suscitado cuidados especiais de execução pelos próprios autores, ou pelos seus primeiros intérpretes. A leitura “correcta” não é fácil, nem imediata, em virtude da relativa dificuldade de contróle inicial desta abordagem da *anacruse*. O que se assinala como mais relevante, no entanto, é o conforto ou o desconforto que se sente quando a qualidade do texto sai mais ou menos beneficiada com uma ou outra opção interpretativa.

Outro exemplo curioso pode observar-se no tema do início do *Allegro* da Sonata Op. 26 de Beethoven:

The image shows a musical score for the first system of the Allegro movement from Beethoven's Sonata Op. 26. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and marked 'Allegro' and 'Piano' (p). It consists of three systems of music. The first system shows the piano introduction with a 'sub-eixo' (sub-axis) in the first measure and an 'eixo principal' (main axis) in the fourth measure. The second system continues the piano introduction with a 'sub-eixo' in the first measure and an 'eixo principal' in the fourth measure. The third system shows the piano introduction with a 'sub-eixo' in the first measure and an 'eixo principal' in the fourth measure. The score is written for piano with a treble and bass staff.

Ex. 12: Allegro da Sonata Op. 26 de Beethoven, comp. 1–14

Neste caso, se não fôr acautelada a condução do percurso em direcção ao eixo principal com a natural leveza de uma ampla *anacruse*, todo o desenho corre o risco de perder configuração unitária. Dada a sua leveza e fragilidade, todo este fraseado exige um cuidado redobrado na sua definição e organização.

No tema do *Allegro con brio* da Sonata Op. 53 de Beethoven (ver Ex.13), à primeira vista, a localização do eixo poderia ser definida na chegada à dominante (acorde de sol maior) na 1.^a colcheia do terceiro compasso. Traduziria o habitual gesto irreverente, objectivo, directo, afirmativo, tipicamente beethoveniano... Contudo, este tema prima por uma ousada indefinição tonal: aquilo que parece ser a tónica (acorde de dó maior em repetidas colcheias), em virtude do nervosismo musical provocado pela figuração rítmica, progressivamente, vai-se transformando em sub-dominante secundária. Quando chega o acorde de sol, este já não “funciona” como dominante. Trata-se antes de uma tónica “provisória,” uma harmonia de novo significado que não integra a emergência de um gesto assertivo. Em vez disso, a harmonia de sol maior surge leve, não-definitiva.

O mesmo sucede nos compassos seguintes de 5 a 12, até à reafirmação da... (!?)
dúvida no compasso 13, preparando o recomeço de todo o processo uma vez mais:

Ex. 13: *Allegro con brio* da Sonata Op. 53 de Beethoven, comp. 1–13

A solução mais adequada é manter o *pianissimo*, tal como indicado, conduzindo a tensão até à 5.^a colcheia do segundo compasso, momento em que se dissipa ligeiramente, sem, contudo, desaparecer, preservando o nervosismo latente.

Excesso de pêso no 1.º tempo

Nas primeiras leituras o exercício da atenção deve incluir, indubitavelmente, a leitura rigorosa do perfil do acompanhamento, quando existente. Frequentemente ocorrem negligências relativas ao emprego do pedal, à articulação agógica, e à duração das notas e das pausas. Um exemplo típico deste tipo de êrros é o caso da duração

excessiva do primeiro tempo, como no caso do acorde da mão esquerda, no terceiro compasso do *Allegro* da Sonata Op. 2 n.º 1 de Beethoven.

A circunstância da coincidente mudança harmónica, e de ser o último de uma série de acordes leva muitos intérpretes a prolongar inadvertidamente este acorde para além do valôr da semínima:



Ex. 14: *Allegro* da Sonata Op. 2 n.º 1 de Beethoven, comp. 1–8

Um caso semelhante surge no quarto andamento *Prestissimo*, agora na mão direita no terceiro acorde do próprio tema. Em ambos os casos a duração e o pêso da semínima deveriam manter-se equilibradamente uniformes:



Ex. 15: *Prestissimo* da Sonata Op. 2 n.º 1 de Beethoven, comp. 1–5

Um exemplo de emprego inadequado de pedal aparece com indesejável frequência na terceira *Variazone* do primeiro andamento da Sonata Op. 26 de Beethoven:



Ex. 16: Var. III da Sonata Op. 26 de Beethoven, comp. 103–110

Em vez de evidenciar a angústia sufocante do “arrastar” melódico da mão direita, a utilização de pedal que não assegure o efeito de *staccato* “mole” (efeito de arcada curta da viola ou do violoncelo) do acompanhamento, transforma este momento sublime em algo de diferente, mas não logra acrescentar nada à expressividade que o texto indica. Todo o *Andante con Variazoni*, o *Scherzo*, e a *Marcia Funebre sulla morte d’un Eroe*, sugerem um tratamento bastante criativo e subtil ao nível das texturas instrumentais da mão esquerda. Requerem por isso redobrada atenção.

A escrita “iâmbica” em Bach

A falta de escrutínio ou cuidado no emprego do pedal e no pêso relativo dos tempos e fracções de tempo do compasso são problemas recorrentes, sobretudo em determinados repertórios. É o caso da escrita de J. S. Bach, a qual se caracteriza pela utilização frequente do desenho melódico-rítmico em que a abordagem do primeiro tempo do compasso se faz como conclusão do desenho anterior (métrica «iâmbica»), reservando ao segundo tempo, ou à parte seguinte, a tarefa de prosseguir com a

continuação do contraponto.

É o que podemos observar pelas linhas a tracejado nos exemplos seguintes:



Ex. 17: *Concerto Italiano* de J. S. Bach, comp. 15–26



Ex. 18: *Concerto Italiano* de J. S. Bach, comp. 61–72

Lembramos ainda o caso do Estudo Op. 25 n.º 2 de Chopin onde o apoio indevido no primeiro tempo do desenho da mão esquerda “amarra à terra” um jogo que, pelo contrário, deveria respirar uma volatilidade feérica:



Ex. 19: Estudo Op. 25 n.º 2 de Chopin, comp. 1–9

Neste caso, em vez de apoiar o primeiro tempo, a linha do baixo deve ser desenhada recorrendo ao apoio melódico-harmónico no meio do compasso (ver linha a tracejado no Ex. 19), o qual resolve no início do compasso seguinte, num efeito de ondulações de contínua imponderabilidade.

Um erro da mesma natureza, mas completamente distinto em relação à sua localização, é o caso do n.º 1 das *Cenas Infantis* de Schumann onde muitos intérpretes se deixam tentar pelo cruzamento da melodia da mão direita com a última nota da tercina do acompanhamento no registo médio, apoiando injustificadamente essa nota:



Ex. 20: *De gentes e países longínquos* das *Cenas Infantis* de Schumann, comp. 1–8

Já que falamos de Schumann, talvez seja oportuno referir o caso do n.º II da *Kreisleriana* Op. 16 (ver Ex. 21). A múltipla repetição do tema inicial ao longo deste número deve obrigar o intérprete a considerar a introdução de alguma variação na sua execução. Por um lado, a expressão da *anacruse* inicial parece decisiva e essencial por ser um elemento unificador deste trecho. Apesar dessa recorrência, existe alguma amplitude de diferenciação ao nível do fraseio. A linha melódica deve soar sempre íntegra e contínua, sem apoios evidentes, assertivos ou recorrentes (nem mesmo na descida à dominante, a qual deve preservar a leveza expressiva do sentimento, aqui também, de imponderabilidade harmónica da tónica em si bemol maior). É de evitar qualquer marcação da divisão do compasso. No entanto, como forma de indiciar diferentes trajectos de fraseio, podemos exercitar a mesma fluência percorrendo-a mentalmente em divisão ternária, tal como está escrita, ou em divisão binária (compasso de 6 por 8), ou ainda desenhando todo o conjunto das oito colcheias numa *anacruse* do acorde da dominante, em gesto contínuo da primeira à última nota.

Qualquer destas fórmulas de organização não deve ser executada de forma explícita. São apenas hipóteses de pensamento mental que viabilizam uma maior liberdade e criatividade de um discurso onde a subjectividade predomina.

Ex. 21: Número II da *Kreisleriana* Op. 16 de Schumann, comp. 1–8

Com estes exemplos não se pretende reescrever a partitura: seria completamente absurdo. Muito pelo contrário, o propósito desta discussão é apenas o de alertar o intérprete para leituras menos rigorosas do texto original que frequentemente conduzem a opções inadequadas ou musicalmente infundadas.

Dedilhações

Nesta fase de preparação, a sensibilidade e a atenção ao problema da dedilhação é crucial, pois pode evitar trabalho e dificuldades escusadas. A escolha de uma dedilhação deve ser realizada, prioritariamente, em função da qualidade de som pretendida e da gestão do esforço digital. Perante as desvantagens da habitual adopção da primeira dedilhação que se encontra, sem qualquer ponderação, muitas vezes por sugestão da própria partitura, ou pelos posicionamentos estáticos da mão no teclado, é conveniente evitar a redução das hipóteses de encontrar outras soluções que, no contexto do movimento e deslocação da mão, possam favorecer a qualidade, o contrôle e a racionalidade da técnica pianística.

Grigory Kogan refere:

O desconfortável pode eventualmente ser preferível ao confortável se exprimir de forma mais clara e transmitir melhor as intenções do compositor ou do intérprete para o

público.⁹

Fixar uma dedilhação é uma tarefa imprescindível desde as primeiras leituras, mas por vezes as dedilhações mais ajustadas só se descobrem bastante mais tarde. É necessário manter a vigilância sobre este parâmetro pois, frequentemente, os problemas técnicos podem ser evitados com uma simples mudança de dedilhação. A experiência ao longo de anos neste tipo de procedimentos tornará cada vez mais rápida e óbvia a escolha adequada.

Técnica de substituição digital

Uma das técnicas de trabalho que pode ter maior impacto na qualidade sonora do *cantabile* melódico é a da substituição digital, isto é, aproveitando a duração de determinada nota, substitui-se o dedo da descida da tecla por outro que ofereça outra disponibilidade para a sequência de notas seguinte. Este gesto de substituição obriga a uma determinada flexibilização dos dedos e de todo o sistema muscular, o que traz um acréscimo de informação táctil e proprioceptiva e disponibilidade neuromuscular, ou seja, cria condições propícias para uma maior qualidade sonora do ataque seguinte. Esta técnica de substituição digital é igualmente útil como ferramenta de interiorização física dos intervalos e respectivas distâncias através da sua desmultiplicação, primeiro através da(s) oitava(s), e seguidamente do intervalo menor restante. Recomenda-se por isso a sua aplicação sistemática nas primeiras leituras, e no estudo de passagens de saltos (ver «Saltos,» p. 151).

Forma, estética, estilo

Contrôle da forma

Como indicadores gerais de contrôle da forma artística podemos enunciar alguns parâmetros:

Movimento—a acção, ou o trajecto que o gesto artístico descreve. O movimento é originado pela utilização dos elementos que compõem a proposição artística

segundo as regras e os princípios que sustentam a respectiva forma, guiando a atenção do seu receptor no sentido de suscitar a sensação ou ilusão de acção. A gestão do movimento possibilita assim o contróle da atenção do receptor relativa ao foco ou ao modo como é exercida, e a respectiva condução

Eixos estruturantes ou enfáticos—os pontos onde a atenção do receptor é especialmente solicitada de modo a produzir o significado de integração de todos os elementos. O seu destaque deverá assim servir o perfil de coesão da estrutura

Unidade—a totalidade. A sua existência depende do emprego eficaz e da disposição estrutural dos elementos segundo uma lógica ou motivação significativa única que exprima a substância do conteúdo artístico

Coerência—alcançada pela utilização de elementos similares, aparentados ou derivados de modo a racionalizar a extensão e a riqueza do próprio vocabulário

Variedade ou alternância—a qualidade do gesto quando os elementos que o constituem assumem formas ou significados diferenciados. Nessas diferenças é possível encontrar o incremento do interesse conceptual do gesto, nomeadamente com o emprego do contraste, da ênfase, ou da variação ou mutação morfológica

Equilíbrio—a relação proporcional de peso relativo entre os diferentes elementos. Dos diversos géneros de equilíbrio refiram-se dois: o simétrico (quando as partes aparentam ser iguais), o assimétrico (quando as partes assumem pesos diferentes)

Contraste—criado utilizando elementos que se opõem um ao outro. O contraste sublinha o interesse de um elemento específico

Proporção—a relação de tamanho e quantidade dos elementos

Padrão e ritmo—qualidades relativas à repetição de certos elementos

Estilo e tradição

A abordagem estética e estilística deve permitir a avaliação comparativa de diferentes concepções de interpretação e comunicação possíveis (ver «Tradição oral,» p. 11). Talvez seja útil recordar que o processo de aprendizagem de qualquer linguagem se concretiza necessariamente, numa primeira fase, pela imitação. Assim, toda a aprendizagem e posterior avaliação de um qualquer gesto musical terá igualmente de passar pela sua apropriação através da manipulação criativa de todas as componentes e referências técnicas, sonoras, físicas, psicológicas, emocionais e estéticas. A aferição de resultados deverá ainda considerar as caracterizações estilísticas e tradições

interpretativas herdadas das diferentes escolas, preservando a necessária liberdade e confiança criativa individual.

Chama-se, no entanto, a atenção para a necessidade do total rigôr na observação da escrita do autor, desde as primeiras leituras. Com efeito, o texto musical não é capaz de codificar tudo, não existem sinais que nos comuniquem todas as inflexões e complexidades do discurso musical. Essa é uma razão acrescida para privilegiarmos a leitura exaustiva com enorme precisão, e, sobretudo, sem adicionar nesta primeira fase efeitos não constantes do texto original. Mesmo que isso contrarie a esmagadora maioria das interpretações que nos habituámos a ouvir, devemos primeiramente ler o que está na partitura, “retirando do nosso ouvido” o que não está escrito. Não se trata de rejeição, mas sim de procura de autenticidade. Isto não implica, evidentemente, qualquer restrição à concepção criativa posterior. Deste modo, a nossa ideia terá, naturalmente, mais espaço para se construir genuína e não como uma repetição de *clichés* que já há muito perderam significado.

Referências

Juízos e formalismos em música

Um dos equívocos mais marcantes que a formação artística, infelizmente, interioriza na maior parte dos jovens é a pretensa noção intelectualizada do que está certo e o que não está. Este mal-entendido é fruto da necessária aquisição inicial de princípios formais que mais tarde permitirão a análise autónoma. É uma etapa necessária e um momento pelo qual todos têm de passar no seu percurso formativo. Outros momentos virão em que as máximas, os superlativos, o correcto e o incorrecto da nossa “adolescência” ficarão para sempre questionados de forma brilhante e definitiva pelos tais génios que atravessam a História como cometas: Glenn Gould, é um exemplo.

Lamentavelmente, porém, vão-se repetindo aqui e ali manifestações de uma certa arrogância em juízos e classificativos sobre objectos artísticos por parte de alguns “especialistas.” A tolerância destes “críticos-teorizadores” é zero, mesmo que a sua

elaboração avaliadora tenha como objecto áreas e conteúdos cuja integridade depende de inúmeros factores, muitos de ordem pessoal, psicológica e contextual, e que transcendem os limites conservadores do academismo, das teorias adquiridas e das modas. Deste fenómeno antigo ressalta a necessidade imperiosa da introdução da disciplina de Ética nos *curricula* da formação artística. Os gostos discutem-se, mas com liberdade, extrema delicadeza e respeito. No fim de contas trata-se de aferir objectiva e subjectivamente a proporcionalidade entre a forma e o conteúdo do objecto artístico (ver «Gostos discutem-se,» p. 14).

A Música é uma arte e uma ciência viva: não obedece a arrogâncias intelectuais e dogmas. É uma profissão que exige enorme inteligência e criatividade, e, por conseguinte, a maior abertura, flexibilidade, curiosidade e humildade. Na vida artística quem julga saber tudo, ou até mesmo uma parte, corre sérios riscos de se reduzir a um mimo. Antes da imposição da proposição do texto é necessário aprender o contexto. O silêncio só merece a pena ser rasgado se já o tivermos apreciado.

Na convivência artística deve ser defendida, acima de tudo, a ética do bom relacionamento profissional entre colegas, e o respeito pela liberdade de expressão de cada um.

Nesta breve lista de referências da problematização interpretativa incluem-se algumas reflexões suscitadas pela abordagem de certos repertórios.

Repertórios

- Pré-Barrôco e Barrôco

O compositor-intérprete-virtuoso

Influências geográficas

- Inglesa—Bull, Byrd, Gibbons
- Portuguesa—Pedro de Araújo, Carlos Seixas
- Italiana—D. Scarlatti
- Francesa—Rameau, Couperin
- Alemã—Buxtehude, Telleman, J. S. Bach

Música antiga no piano

Apesar do tempo das polémicas sobre esta questão já há muito ter passado, convém reafirmar alguns princípios que devem nortear a abordagem deste repertório no piano (ver «Juízos e formalismos em música,» p. 56). Começemos por lembrar que, por exemplo, J. S. Bach ele próprio, tal como muitos seus contemporâneos, cultivava o hábito da transcrição para outros instrumentos das suas próprias obras originais, e mesmo as de outros compositores. Apesar de alguma provável estranheza inicial, Bach seria, decerto, o último a escandalizar-se com tamanha “afronta” de ouvir a sua música no piano.

A preferência pessoal sobre esta ou aquela obra no cravo, no clavicórdio, no órgão, ou no piano—tal como muitas outras—é, na nossa prática profissional, uma questão irrelevante; um intérprete deve actuar com critérios seguros, mas com inteira disponibilidade e honestidade, o que por vezes obriga a aprender a “engolir sapos” com prazer. A linguagem musical não sofre com o instrumento da sua expressão, seja a voz, ou outro instrumento de tecnologia mais ou menos avançada, desde que a intervenção do executante seja inteligente, inequívoca e sensível, resultando numa projecção de uma ideia inteligível pelos demais humanos.

As ideias musicais criadas no período barroco, tal como noutras épocas, não se constroem de modo primordial a fixações tímbricas ou dinâmicas. Isto não quer dizer que esses parâmetros condicionantes sejam negligenciáveis pelo intérprete, antes pelo contrário. Mas para estes compositores, o valôr e o peso decisivo do discurso musical era garantido pela harmonia, pelo contraponto, pela melodia, pelo ritmo, e, por conseguinte, pelo contrôlo estrutural. A abordagem da interpretação da obra musical deve compreender o estudo das hierarquias inerentes aos parâmetros musicais que constituem a própria escrita e conteúdo essencial, no qual a fraseologia desempenha um papel crucial.

Toda a essência do contraponto, do sequenciar harmónico, e das texturas tímbricas da música de Bach em nada sai “ferida” pela linguagem melódica e tímbrica de “camaleão” que, num bom piano, um intérprete avisado deve procurar até à exaustão. A questão não se pode sequer reduzir à alternativa do cravo: as referências tímbricas e idiomáticas são também (e sobretudo) outras, como a voz, o violino, a viola da gamba, a

flauta de bisel, e, a par do cravo, o clavicórdio e o órgão.

Por razões históricas, culturais, e técnicas, recomenda-se o estudo deste repertório, nomeadamente, de autores como John Bull, William Byrd, Orlando Gibbons, Rameau, Couperin, Scarlatti e, evidentemente J. S. Bach.

Hoje, é impensável abordar o estudo de uma obra barrôca ao piano sem a documentação da audição das interpretações no instrumento original, ou de obras de perfil ou textura equiparável para *ensemble* de câmara, com ou sem voz. Igualmente, convém conhecer o pensamento de grandes intérpretes da tradição herdada do séc. XIX como Busoni, Vianna da Motta, Edwin Fischer, Helena Sá e Costa, S. Richter, T. Nykolaeva. Glenn Gould é aqui também uma referência relevante, mas o seu discurso não emprega um vocabulário reprodutível, ou seja, a sua semântica não obedece a um sistema suficientemente sedimentado. Nos seus dedos, ideias e soluções inéditas soam, no mínimo, refrescantes; as mesmas ideias imitadas ou recriadas por outros denunciam à evidência a falta de maturação da sua aplicabilidade, nomeadamente no que diz respeito ao equilíbrio da forma. Gould é inimitável. Para além do enorme prazer intelectual, e não só, de o ouvir (como se isso fosse coisa pouca!), em termos de preparação e formação profissional as suas interpretações oferecem poucas pistas modelares.

Ao contrário de Gould, os modelos interpretativos do cravo de Leonhardt, de Koopman e outros, são património referencial da mais sólida consistência estética e formal. E depois, deixemo-nos surpreender pelo piano de Grigory Sokolov (em peças de Rameau e Bach). Qual a referência preferida? Depende dos dias: é tão irrelevante quanto isto. O que mais importa é o privilégio de podermos aprender com qualquer excelente interpretação a maravilhosa inteligência e génio musical de J. S. Bach. Quem, e com que pretexto nos pode impedir essa aprendizagem no piano?! Com toda a confiança, só podemos ficar gratos ao próprio compositor, e aos seus intérpretes que nos revelam esses tesouros.

Ornamentação

Nos nossos dias, ainda é raro encontrar interpretações de obras de repertório

barrôco no piano que se deixem influenciar pelos modelos da chamada interpretação historicamente informada. Apesar disso, e, passados que estão os tempos da mistificação interpretativa de tradição romântica, em particular no que diz respeito à ornamentação, os intérpretes dispõem hoje de um espaço de criatividade da maior relevância. É essencial, por isso, conhecer alguns dos documentos de referência sobre as práticas de ornamentação da época, sendo de notar, contudo, que o “gosto” de então seria bastante variável, não só em termos individuais, mas também regionais, relacionados com o centro musical de onde os intérpretes eram originários.

- Clássico

Allegro—forma Sonata

- Referências da abertura da ópera
- Referências da *suite*
- Proporcionalidades e relações métricas
- Relações tonais
- Unidade e coerência do andamento
- Equilíbrio global na definição do peso relativo (carácter) dos diferentes temas e motivos

Andamento lento

- *Andante*
- *Adagio*
- *Largo*

Minueto—*Scherzo*—*Trio*

- Carácter de dança
- *Minueto* ao gosto italiano
- Ponderação do andamento do *Trio*

Finale

- Brilhantismo
- *Presto*

Sonata

Rondo

Tema e variações

- A experiência única do estilo mozartiano

- A respiração e elasticidade orgânica do *belcanto* inseridas num tempo vivo e regular
- O fino contrôle da tensão e da leveza do discurso
- A imprevisibilidade dramática
- Som *perlé*
- A influência exótica turca (ver «*Marchas turcas?*» p. 40)
- A revolução da escrita pianística em Beethoven
 - Organicidade da estrutura formal (expansão dramática)
 - Aprofundamento de relações e progressões harmónicas entre tons afastados
 - Cromatismo melódico (dramatismo)
 - Aprofundamento dos recursos do instrumento
 - Virtuosismo
 - Extremos acústicos
 - Legato-Cantabile
 - Tratamento das texturas rítmicas
 - Unidade e equilíbrio métrico e formal
 - Acentuações rítmicas (*Sforzati*)
 - Contrôle métrico
 - Efeito dramático
 - Textura de quarteto de cordas
 - Vigôr de execução
 - A influência exótica turca (ver «*Marchas turcas?*» p. 40)
- Romântico
 - O mito da música instrumental pura
 - Referências literárias e poéticas
 - Diferentes formas de desenvolvimento musical
 - A miniatura
 - A fantasia e o poema sinfónico
 - A música intimista
 - O intérprete-criador virtuoso
 - O aperfeiçoamento das possibilidades técnicas, tímbricas e sonoras do piano
 - A exploração do funcionalismo harmónico sem limites com objectivos expressivos ou pictóricos
 - A ambiguidade tonal
 - A ambiguidade rítmica (oscilações de andamento e referências a diferentes métricas)
- Século XX/XXI
 - Revivalismo de influências “antigas” (*organum*, modalismo, pentatonismo)
 - Influências de exotismos orientais

- Tratamentos harmónicos não funcionais
- Harmonia paralela
- Cromatismo sem resoluções
- A côr da dissonância
- Intervalos e acordes colorísticos ou percussivos
- Escala de tons inteiros
- Escalas exóticas
- Politonalidade
- Atonalidade
- Serialismo

Música de Lopes Graça

Em relação à abordagem da música de Fernando Lopes Graça importa constatar que parte substancial deste repertório está ainda, e incompreensivelmente, por conhecer e divulgar. De todo o esforço realizado no ano do seu centenário em 2006 ficaram apenas alguns registos e alguma memória. A desconfiança patrocinada, durante décadas, pelo regime salazarista, e fomentada pelas principais instituições musicais portuguesas em relação à música de Lopes Graça, deixou marcas profundas. Como vem sendo tradição “*chez nous*,” a única hipótese de sobrevivência desta música terá de passar pelo seu reconhecimento internacional nas grandes salas de concerto do mundo. É um investimento que a todos nos deveria obrigar, e que infelizmente já tarda. Decerto as novas gerações se encarregarão desse empreendimento. Entretanto sugiro que se estude com atenção o enorme corpo da sua obra. Em termos interpretativos, convém perceber as características diferenciadoras do seu discurso que o distinguem de qualquer outro autor. Recomenda-se particular precaução na identificação da natureza e do carácter das diferentes obras.

Por exemplo, a predominância da melodia de natureza eminentemente orgânica e vocal tem a maior relevância. Quer isto dizer que a sua gestão, do ponto de vista idiomático e da sua métrica, deve ter em conta sobretudo as condicionantes de elasticidade e de respiração do canto e não do piano, numa leitura algo semelhante à obra de Chopin. Isto não exclui evidentemente outro tipo de métricas mais mecânicas, nomeadamente aquelas de tipo stravinskiano.

Na escrita das texturas harmónicas mais densas ou dissonantes, a “chave do

código” reside na procura do timbre (diria, da afinação) dos intervalos consonantes (de 4.^a ou 5.^a), ouvindo essa consonância em detrimento dos intervalos de 2.^a resultantes da sua sobreposição politonal. Enquanto isso, as pontuações de cromatismos sobrepostos encerram uma forma incisiva, sensual e brilhante, de colorir a própria melodia. Para além do privilégio, foi com um enorme fascínio que me envolvi neste processo de busca de um menos evidente, mas luminoso, lirismo, “escondido” por detrás de espessos edifícios de acordes ou de choques de intervalos de 2.^a. Esta estratégia de pesquisa revelou o lado da generosidade humanista que, afinal, está presente em todas as melodias, em toda a obra e vida deste compositor Português. E, no entanto, ainda hoje nem o próprio povo que o “criou” o conhece. Às vezes ecoa um ou outro cantar numa rua perdida de Lisboa, em sonoridades quase fantasmagóricas, e, no entanto, o seu canto continua a “bater” fundo, combativo e ideal.

- Novos tipos de organização musical
 - Serialismo integral
 - Poliritmia
 - Politextura
 - Forma aleatória
 - Simbolismo
 - Métricas e intervalos místicos
 - Pintura musical
 - Explorações tímbricas e colorísticas
 - Novos timbres (Cage, Crumb, Xenakis, Nono, Stockhausen, Boulez, Ligeti)
 - Neo-classicismo
 - Nacionalismo (temas populares)
 - Expressionismo
 - Piano percussivo
 - Jazz
 - Música electrónica
 - Ives
 - Bartók
 - Exotismo
 - Pontilismo
 - Minimalismo
 - *Moto perpetuo*
 - *Ostinato*
 - Música espacial
 - Sinos

Música de António Pinho Vargas

Foi igualmente na obra de outro grande compositor Português—António Pinho Vargas—que aprendi o valôr substancial de outras vivências musicais e da respectiva lógica que lhes oferece coesão, e que podem ser-nos menos próximas. Trata-se de uma lição exemplar de humildade e despojamento. Apesar da experiência, das ferramentas e do maior ou menor potencial interpretativo disponível, esta reflexão torna evidente aquilo que, pelo menos em teoria, todos sabemos: alguns gestos artísticos solicitam ao intérprete um exercício pró-activo de recriação corporal e dramática, enquanto outros, pelo contrário, exigem uma leitura de simplicidade e equilibrada finura psicológica.

Notas

1. George Kochevitsky foi um pianista e pedagogo, autor de dois livros (*The Art of Piano Playing* e *On Playing Bach: Performing Bach's Keyboard Music* (1991). Nasceu em 1903 na Rússia, tendo estudado em Moscovo e S. Petersburgo. Mais tarde ensinou em escolas e colégios na área da cidade então chamada Leninegrado, sendo prêso e deportado para a Sibéria em 1933 durante três anos. Em 1949 consegue emigrar para os Estados Unidos, tendo iniciado uma carreira de professor particular em Nova Iorque

2. G. Kochevitsky, *The Art of Piano Playing*, 1967, p. 50

3. Ibid., p. 45

4. Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 1749, p. 151

5. Friedrich Kalkbrenner, *Méthode pour apprendre le Piano-Forte à l'Aide du Guide-Mains*, 1820, p.

9

6. Grigory Kogan (1901-1979) foi um eminente pianista e pedagogo considerado uma das principais personalidades ligadas à escola pianística russa, tendo fundado os estudos históricos sobre o pianismo na Rússia. Autor de inúmeros artigos e livros de referência, o seu trabalho ainda hoje é relativamente pouco divulgado fora da Rússia

7. G. Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin, 2006, p. 27

8. Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: a short companion*,. 2001

9. Grigory Kogan, “Atravessando a Porta da Mestria,” *Sovetsky Kompositor*, 1961

Capítulo V

Aprendizagens da Técnica Pianística

Problematização

Mais uma teoria?

Já tanto se escreveu sobre técnica pianística, tantos métodos, tantas teorias; para quê mais uma? Acrescentará alguma coisa? Terá alguma utilidade? O facto é que durante anos eu próprio desconhecia esse património de conhecimento. O ensino instrumental, infelizmente, permanece de costas voltadas para essas tentativas de iluminar o caminho dos intérpretes. Privilegia-se a transmissão oral de tradições e hábitos pessoais pouco informados e avessos à problematização e à curiosidade.

Existem, porém, inúmeras fontes de referência que muito podem inspirar o instrumentista mais metódico. Gostaria de salientar aqui três das entradas bibliográficas (ver «Bibliografia,» p. 245) que maior influência exerceram na minha pesquisa:

Reginald R. Gerig, *Famous Pianists and Their Technique*

Grigory Kogan, *The Pianist's Work*

George A. Kochevitsky, *The Art of Piano Playing*

O livro de Reginald Gerig é talvez o ponto de partida histórico para qualquer investigação séria na matéria, enquanto Kogan sintetiza e explicita ao detalhe uma

abordagem pianística contemporânea profundamente marcada naturalmente, por Franz Liszt, Anton Rubinstein, Ferruccio Busoni e outros eminentes intérpretes da chamada escola russa. O livro de George Kochevitsky é talvez a fonte mais pragmática das três já que resume muito do que Gerig descreve, e aprofunda e desenvolve o tipo de reflexões de Kogan, oferecendo uma bibliografia exaustiva e em diferentes línguas. Recomenda-se especialmente a leitura destas três obras.

Complexidade e o método de investigação

Depois das primeiras tentativas de investigação científica de Otto Ortmann¹, foi-se instalando no mundo académico uma apetência pela pesquisa sistemática dos aspectos fisiológicos e neurológicos ligados ao pianismo. Ao longo de décadas muita informação relevante foi-se revelando. De entre os novos conhecimentos destacam-se sobretudo aqueles que maior influência podem exercer na prática profissional e pedagógica pianística, nomeadamente as observações na área da neurociência. Quanto à pesquisa fisiológica, a perspectiva de análise tem sido insistentemente orientada para a observação isolada de aspectos parciais que constituem a técnica pianística, de que resultam registos de tipo quantitativo, exaustivos e minuciosos, de determinado tipo de dados, tanto ao nível temporal do mecanismo do piano como ao nível do desempenho esqueleto-anatómico. Apesar da clareza da exposição de Kochevitsky, muitos equívocos persistem. A começar pelo emprego do termo “psicológico” quando se refere a operações mentais ligadas à execução.

Porventura por razões derivadas de traduções menos exactas, a utilização deste termo levou à generalização no seio da comunidade pedagógica e profissional da ideia redutora e mistificadora que todas as dificuldades técnicas teriam uma origem psicológica, ou seja, seriam exclusivamente o resultado do condicionamento psicológico emocional da auto-estima e da confiança. Ainda que exista efectivamente uma particular relevância nesse condicionamento, aquilo a que Kochevitsky e outros autores se referem quando utilizam o termo psicológico é o trabalho ou processamento mental e neurológico das acções e informações envolvidas nas tarefas da execução.

Para a comunidade médica, tem sido muito importante a identificação de relações causais anatómico-fisiológicas para determinadas afecções que ocorrem no exercício pianístico. A neurociência, pelo seu lado, desenvolveu igualmente estudos que conduziram ao reconhecimento das origens de outro tipo de disfunções impeditivas da execução instrumental. Para além da relevância destes novos avanços na abordagem preventiva e terapêutica das doenças originadas pela actividade pianística, as conclusões destes trabalhos raramente vão além da confirmação de fenómenos parciais e potencialidades que já pertenciam ao domínio do conhecimento intuitivo de qualquer pianista profissional de nível avançado.

Não há dúvida que o estudo científico determinista, baseado na observação experimental e laboratorial, é capaz de esclarecer alguns detalhes relevantes que explicam características específicas de determinados fenómenos e operações. A perspectiva obtida, no entanto, dificilmente alcança algo mais que uma visão parcelar perante a complexidade e interdependência das competências envolvidas. A nível da metodologia da execução instrumental, este tipo de informação, apesar da sua profundidade e qualidade, ao ser focada e demonstrada em determinados objectos fragmentados do pianismo, sem que seja oferecida a conexão directa das suas implicações ao nível da globalidade e complexidade de interdependências que os ligam aos restantes aspectos, não tem produzido o esperado esclarecimento e a simplificação da sua abordagem, especialmente no campo da pedagogia, e não propicia a desejada expansão e aperfeiçoamento da técnica.

Este é um caso típico em que o método de análise científica necessariamente deveria focar, referenciar e ligar o objecto de estudo ao “todo” complexo da acção musical e pianística, cruzando informações oriundas de diferentes saberes, numa estratégia inter e multi-disciplinar. A verificação dos limitados avanços em compreensão e progresso da técnica pianística de décadas de pesquisa baseada na disjunção reducionista dos seus componentes deveria alertar a comunidade científica para a necessidade de adopção de novos métodos. Edgar Morin, um dos mais brilhantes filósofos da actualidade caracteriza este tipo de postura académica da seguinte forma:

A ciência clássica rejeita a complexidade com base em três princípios explicativos

fundamentais:

(1) O princípio do determinismo universal, ilustrado pelo demónio de Laplace², capaz, graças à inteligência e sentidos extremamente desenvolvidos, de, não só conhecer todos os eventos passados, mas também de antever todos os eventos no futuro.

(2) O princípio da redução, que consiste no conhecimento de qualquer compósito apenas pela noção dos elementos básicos que o constituem.

(3) O princípio da disjunção, que consiste no isolamento e separação cognitiva das dificuldades uma da outra, conducente à separação entre as disciplinas, as quais se tornam herméticas umas das outras.

Estes princípios levaram a desenvolvimentos extremamente brilhantes, importantes e positivos. [...] A peculiaridade, não da disciplina em si mesma, mas da disciplina tal como é concebida, não comunicante com as outras, fechada em si própria, naturalmente desintegra a complexidade.

Por todas estas razões compreende-se porque é que a complexidade era invisível ou ilusória, e porque é que o termo foi deliberadamente rejeitado.

Morin acrescenta, todavia:

A chegada da desordem, dispersão, desintegração constituiu um ataque fatal à visão determinista, perfeita e ordenada.

E muitos esforços serão necessários – ainda não chegámos lá precisamente porque é contra o paradigma reinante – para compreender que o princípio da dispersão, o qual aparece desde o nascimento do universo com essa incrível deflagração imprópriamente chamada de *big bang*, combina-se com o princípio contrário da junção e organização o qual se manifesta na criação dos *núcleos*, átomos, galáxias, estrelas, moléculas e vida.³

Em Música, a execução instrumental, caracteriza-se pela combinação e interdependência de competências, capacidades, recursos e informação. A sua boa gestão depende exactamente da qualidade, completude e capacidade de leitura dessa informação. A sua observação metodológica implica a consideração de todos os factores que a condicionam e constituem como um sistema e fenómeno complexo cujo conteúdo e significado funcional só atinge sentido nessa dimensão. O próprio Ortmann, apesar da sua elaboração determinista não esconde a sua convicção:

Todos os *touchers* pianísticos pertencem a uma série altamente complexa e inteira de elementos que se fundem imperceptivelmente uns nos outros.⁴

Por outras palavras, a verificação de processos e eventos ligados à operação musical, neurológica, e muscular, dispõe no cérebro do homem o melhor dos laboratórios especializados e que é capaz de sintetizar a informação de modo significativa. Não há melhor ferramenta de observação científica que os sistemas somatossensorial, proprioceptivo, auditivo e psicológico. Aquilo que é fundamental no trabalho do pianista

é o desenvolvimento das capacidades de cada um destes sistemas e “afinar” a respectiva monitorização. Toda a estratégia de observação e linhas de recomendação aqui propostas baseiam-se nesta concepção operativa. Espera-se que, um dia, esta concepção possa beneficiar a continuação da investigação nesta área.

Facilidades e dificuldades

Na sua formação, a maioria dos grandes pianistas revelaram desde cedo dispôr de uma enorme habilidade e finura de coordenação motora. Nasceram com essas capacidades. Para estes pianistas, as dificuldades técnicas iam sendo ultrapassadas com maior ou menor trabalho, mas com algum à vontade. Raramente apareciam bloqueios. Intuitivamente iam encontrando as soluções que, minimamente, tornavam possível a execução das passagens mais complicadas. Esta habilidade inata, sendo um privilégio, pois, aparentemente, permite a concentração do trabalho nos problemas musicais, pode resultar num factor adverso por se revelar pouco propício á curiosidade, ou convidativo à investigação e descoberta de opções alternativas. Em contraste, o pianista que, apesar do típico intenso trabalho da repetição, se defronta com a aparente impossibilidade de ultrapassar alguma dificuldade de execução, é obrigado a mergulhar, com humildade,⁵ no estudo analítico de procedimentos técnicos.

É neste percurso, inicialmente algo resignado e lamentoso, que pode acontecer o deslumbramento da descoberta de insuspeitadas e surpreendentes soluções: a côr inesperada, a dedilhação menos óbvia, mas mais adequada ao resultado sonoro, o gesto técnico libertador. Uma vez descoberta, a curiosidade (a um tempo humilde e ambiciosa) deve passar a fazer parte do trabalho quotidiano, a par, naturalmente, da motivação e do impulso artístico com que a paixão da Música agarra o intérprete ao instrumento.

Recordo aqui um episódio, logo após um recital pelo grande pianista Grigory Sokolov, em que um colega muito excitado se aproximou de mim perguntando a minha opinião. Quando respondi que estava sobretudo impressionado pela genuína humildade que decerto teria dominado todo o trabalho de preparação artística e técnica de Sokolov, os olhos do meu colega olharam para mim, incrédulos, de tal forma que ficou claro para

mim que, mesmo que tentasse explicá-la melhor, a minha emoção nunca iria ser entendida.

Aquilo que julgo ser inédito nesta abordagem é a tentativa (humilde...) de compreensão integrada de todos os fenómenos associados à execução, à luz da funcionalidade biomecânica, cinética, neurológica e musical.

Explicar a técnica

A explicitação em texto de qualquer teoria sobre técnica instrumental, revela-se sempre algo limitada se não fôr acompanhada de uma ilustração viva dos procedimentos a adoptar que levem ao seu domínio e concretização. Em primeiro lugar, porque o público a quem se dirige, normalmente não está familiarizado com o emprego de determinada terminologia, ou mesmo desconhece a nomenclatura da anatomia envolvida. Por outro lado, a dissertação sobre esta problemática, expressa com semelhante terminologia, resulta quase inevitavelmente num discurso técnico algo impenetrável, de dificuldade de apreensão imediata e aparentemente “abstracto.”

Apesar de reconhecer esta dificuldade, durante anos senti a necessidade de registar, por escrito, algumas das “descobertas” que ia recolhendo no trabalho quotidiano, com os alunos e comigo próprio. A pretensão era a de evitar ter de as repetir para cada novo aluno, enquanto acautelava o perigo de explicações eventualmente menos claras, ou organizadas. A experiência de as explicar ao vivo, porém, trouxe consigo uma previsível sensação de frustração: a quantidade de informação era demasiado substancial, o que, aliada à sua complexidade, confrontava os alunos com um pêso teórico menos atractivo. A última esperança de ensinar esta teoria residia na sua repetição insistente no decorrer dos anos do curso. Mesmo assim, ficou claro que, mesmo com essa recapitulação paciente e variada, muito poucos alunos (se algum?!) terão compreendido, ou aplicado de forma sistemática as estratégias e ferramentas propostas. Como sempre, o problema não residia nos alunos. A própria teoria, fruto de uma recolha sistemática e prolongada ao longo do tempo, assemelhava-se a um infindável catálogo de exercícios e de soluções.

Na relação pedagógica assume particular importância a diferença de vivência

temporal que separa o professor do aluno. Por mais pequeno que seja, este espaço de tempo de que o professor dispôs tornou possível toda a sua experiência de aprendizagem e performativa. Sem esse tempo decorrido não teria sido possível encontrar esses ensinamentos.

Partilhar esse saber é o cerne da relação individual que se estabelece no ensino da Música. Paradoxalmente, a sua plena transmissão é, em última análise, uma tarefa impossível. A maior parte dos ensinamentos que o professor ministra durante os vertiginosos minutos da aula é fruto de longos processos de aperfeiçoamento de meses, anos, e mesmo décadas. Durante esses momentos, aquilo que realmente se consegue comunicar reduz-se a alguns (poucos) princípios de operacionalidade, demonstrados em fugazes recordações e exemplos mais ou menos vivos. Aos olhos do aluno resume-se a um discurso de contornos algo platónicos, afastado da sua realidade de atalhos e hábitos adquiridos.

Auto-didactismo

É uma aprendizagem de natureza auto-didacta, aquela que ocupa permanentemente a vida do artista profissional ao longo da sua carreira, ou seja, depende essencialmente do exercício de se ensinar a si próprio. Ter consciência da indispensabilidade deste tipo de trabalho não é imediato. Antes pelo contrário, resulta de outro processo de aprendizagem igualmente lento: a criação de um capital de experiência, conhecimento e confiança que conduz à autonomia. Só a confiança no seu próprio conhecimento, experiência e competência, independente de terceiros, pode viabilizar uma carreira profissional.

Quando se tenta transmitir todo um edifício teórico, lógico e coerente, produto de anos de angústias, dúvidas, e procuras insistentes, depara-se com essa “injustiça” que é a disponibilização “fácil” das soluções, sem poder oferecer simultaneamente toda a lucidez e confiança adquiridas, que só a confrontação com as dificuldades, ao longo do tempo, tornou possível.

Não existe a menor dúvida que a formação artística é um processo eminentemente

auto-didacta. Todo o artista será sempre tanto mais relevante quanto maior fôr a sua autonomia e originalidade. Este auto-didactismo obriga a uma pesquisa permanente e exaustiva de informação: receber orientação ou conselhos evidentemente tem uma importância inestimável. Todavia este tipo de apoio em nada substitui a própria experimentação da “auto-descoberta.”

Possibilidade de síntese

Recentemente, ao ter de explicar de novo esta teoria, desta feita não a um aluno, mas a um grupo de alunos, apercebi-me que, em vez de demorar várias aulas, conseguia enunciá-la em cerca de 40 minutos! Para mim nunca estive em dúvida que a percentagem de informação realmente transmitida não terá ultrapassado os 10% (20%?). Mas o facto de ter sido possível sintetizar perto de 40 anos de aprendizagem em 40 minutos tornou evidente que a sua explicitação escrita já poderia aspirar a ter alguma eficácia. A teoria estava a ficar “madura:” uma quantidade significativa de informação extremamente complexa e quase “abstracta” podia agora surgir com clareza, organizada e sobretudo com alguma simplicidade.

Este fenómeno de síntese explica-se fundamentalmente por:

1. A procura de soluções pontuais transformou-se progressivamente na construção de um sistema que as integrava de forma natural, orgânica e inteligentemente esclarecida
2. O número e a variedade de soluções apontavam claramente para a necessidade de uma estratégia global e de uma gestão mental agilizada. A criação deste sistema baseou-se assim na análise e no estabelecimento de percursos, relações, combinações e associações de carácter transversal e integral, onde a mente assume um papel permanente e consciente de comando (“o capitão tem de estar sempre presente e alerta na ponte do navio”)
3. A valorização das virtualidades do sistema sensorial somático (referente aos sinais obtidos pelo tacto) e da propriocepção⁶ e a sua utilização na operação prospectiva de sinais neuromusculares assumiu a base abrangente de todo o trabalho de aperfeiçoamento técnico

Qualquer teoria da técnica só faz sentido se permitir a compreensão e integração de todos os gestos necessários. Esta perspectiva exige por isso um estudo aprofundado,

desde a origem, de todos os aspectos ligados à natureza das funcionalidades e capacidades que a execução instrumental suscita.

Qualquer teoria da técnica só faz sentido se permitir a compreensão e integração de todos os gestos necessários. Esta perspectiva exige por isso um estudo aprofundado, desde a origem, de todos os aspectos ligados à natureza das funcionalidades e capacidades que a execução instrumental suscita.

Dirigida ao público em geral e a músicos e professores em particular

Faz-se notar que esta reflexão é dirigida a intérpretes e ao público em geral, mas em particular a pianistas profissionais ou estudantes avançados. Evidentemente, as preocupações técnicas deverão ser abordadas de outro modo com alunos mais jovens e menos adiantados. Neste caso, sendo a natureza dos problemas idêntica, a transmissão de instruções e de estratégias de trabalho deverá utilizar sobretudo o poder da imagem, e concretizar-se na manipulação do sistema esqueleto-muscular do aluno através de gestos paralelos ou semelhantes do professor, podendo ainda incluir outros sinais de activação da vigilância sensorial e da flexibilidade neuromuscular, e da sua relação com a qualidade do som (ver «Pedagogia da Arte do Piano,» p. 203).

Um dos aspectos que se me afiguram preocupantes na tradição do convívio intelectual profissional e pedagógico no universo da Música é a dificuldade de circulação da informação. A explicação que atribui ao músico um menor interesse ou à-vontade na linguagem verbal em favor da linguagem musical é, evidentemente, absurda. Por mais extraordinária e poderosa que seja, a Música e o seu estudo não pode deixar de se complementar com a substância da comunicação verbal. Quando a informação mais teórica, ou mais subjectiva, sobre a Música não está acessível ou não é partilhada, as gerações do presente e, sobretudo, do futuro ficam gravemente prejudicadas. Esta circunstância que vem afectando décadas de gerações de jovens intérpretes é completamente inaceitável.

A ideia deste capítulo não é fornecer uma enumeração e um estudo exaustivo de todas as técnicas e respectivos problemas. Existe hoje literatura suficiente sobre esta

matéria que pode ser facilmente consultada, sendo os trabalhos de Grigory Kogan e George Kochevitsky (ver «Bibliografia,» p. 245) os mais objectivos, abrangentes e esclarecedores. A partilha da experiência que acumulei ao longo dos anos poderá, todavia, permitir um olhar mais específico e inédito sobre uma ou outra particularidade desta temática. Em todo o caso, para além de ser uma forma de comunicação de algum modo intemporal com os próprios alunos e colegas, o presente trabalho documenta um percurso que, não sendo particularmente relevante, ofereceu ao autor razões e factores de crescimento de algum significado.

Sugestão da terminologia

Para identificar rapidamente aspectos técnicos específicos, fui adoptando, ao longo dos anos, um certo número de palavras, expressões, e adjectivos, umas vezes em português, outras em inglês. Sempre discutível do ponto de vista objectivo ou subjectivo, o emprego desta terminologia de tipo metafórica ou sugestiva, revelou facilitar não só o seu registo, compreensão e memorização, mas também a sua aplicação imediata em cada momento. Alguns destes termos funcionam como códigos que suscitam a activação de certas sensações ou comandos mentais.

É evidente que, quando se pretende identificar com rigôr algumas operações, movimentos, ou componentes estruturais, a utilização de terminologia mais técnica e complexa, dada a sua objectividade e precisão, apesar de menos familiar, não deixa de ser indispensável. Certamente que, com o hábito da sua leitura, a estranheza que esta linguagem causa ir-se-á desvanecendo.

Som e Ideia: uma Cumplicidade

Técnica

Depois de considerados todos os factores que determinam a qualidade e a substância da “imagem” musical inicial, e da consequente vontade da sua construção, o

intérprete inicia este processo perscrutando os obstáculos que possam surgir e que interfiram, ou mesmo impeçam a concretização do gesto sonoro. A componente primordial deste trabalho é a chamada técnica de execução. Este factor condicionante, a técnica, surge assim como um terceiro elemento que se interpõe entre a ideia musical e a sua realização. O seu completo domínio é o objectivo, pois determina a maior ou menor correspondência entre o projecto e a música produzida. O seu espaço de especulação e de enunciação teórica centra-se em volta da descoberta do gesto motor mais apropriado para a obtenção de um desejado efeito acústico apropriado num determinado contexto musical.

A importância deste terceiro elemento, a técnica, é facilmente reconhecida por qualquer intérprete de qualquer instrumento, ainda que de forma diferenciada, dependendo da natureza do instrumento e do próprio objecto sonoro que se pretende produzir. O gesto tènicamente adequado é encontrado numa procura intensa, abrangente e libertadora, assente na relação directa e intrínseca entre o pensamento musical e as diferentes possibilidades de manipulação dos elementos anatómicos e fisiológicos que o irão produzir. Por exemplo, no caso do canto essa relação é sobretudo endógena. O funcionamento do instrumento é o do próprio corpo: cordas vocais, respiração, sons e ruídos produzidos pela boca, diferentes zonas de ressonância ou diferentes efeitos de *vibrato*.

Para se atingir algum rigôr e contrôle técnico são igualmente relevantes as questões da percepção em tempo real. No caso do cantor, enquanto o seu próprio corpo vibra, o seu sentido auditivo é condicionado, limitando a própria qualidade da auto-avaliação do resultado sonoro. O esforço de produção do gesto expressivo acarreta sempre para qualquer instrumentista a sensação de fenómenos psico-fisiológicos que perturbam a capacidade de percepção. Torna-se indispensável a aprendizagem da forma eficaz de manter a qualidade da audição.

No caso dos instrumentos de sôpro, a relação entre o projecto e a sua materialização, não sendo tão directa (ou interior) como no canto, não deixa de ser muito próxima: a experimentação física da produção sonora através do sôpro e da vibração de uma coluna de ar, da vibração dos lábios, da língua e de palhetas, oferece ao

instrumentista toda a informação, em tempo real, sobre a sua adequação. As sensações físicas obtidas dessa manipulação respiratória e bucal permitem fabricar “directamente” o som.

No instrumento de corda dedilhada, poder-se-á dizer igualmente que o músico exerce a sua vontade de forma directa sobre o material que vibra: os dedos actuam sobre as cordas. Já quando consideramos a utilização do arco a friccionar as cordas, podemos verificar uma relação indirecta entre a mão (do arco) e a corda: objectivamente são as cerdas que põem as cordas em movimento. Sòmente os dedos que pisam as cordas podem participar directamente nessa vibração.

Nos vários instrumentos de tecla este terceiro elemento que separa a mente do som assume uma dimensão e um significado algo diverso. A “distância” física entre o corpo e o material vibrante é maior que nos casos precedentes. Nestes instrumentos o projecto de execução tem de tomar em linha de conta não apenas as qualidades sonoras do instrumento, mas igualmente as características físicas e dinâmicas da “máquina” que as teclas irão accionar. A multiplicidade de características que se pode observar entre instrumentos de tecla da mesma família, e até do mesmo fabricante, obriga o músico a preparar-se para o imperativo da adopção no momento da *performance* de inúmeros ajustamentos.

Se no caso do órgão é incontornável a “distância” física que separa as mãos (e o próprio teclado) da parafernália mecânica que produz a vibração das colunas de ar nos respectivos tubos, nos casos do cravo e do piano, o instrumentista dispõe de algumas variáveis físicas e dinâmicas, resultantes da própria natureza dos mecanismos, e que, com o adequado procedimento técnico-digital e emprego de pedal, podem simular uma maior “aproximação” física ao som. A este desafio o intérprete pode corresponder, por meio da sua imaginação e abrangência de competência técnica, com um exercício de transfiguração da qualidade de som, capaz de representar um gesto musical de essência e morfologia orgânica e não mecânica, ou seja, uma imitação de outros instrumentos: regula-se a duração, constroem-se articulações ou movimentos rítmicos de natureza variada, fingindo o “respirar” de outros instrumentos; traçam-se sucessões de sons em

legatissimo e *cantabile*, projectando amplas linhas melódicas de contorno contínuo, próprias do canto ou de outros instrumentos melódicos; diferenciam-se as qualidades de ataque conferindo distintos matizes de sonoridade, ou mais brilhante, ou mais nasalada, ou mais intensa ou mais velada.

Equação tripartida e tabu

Neste triângulo de elementos (ideia musical, técnica de produção sonora e resultado final) joga-se o sucesso ou o insucesso do projecto performativo. No caso do piano, por razões de tradição histórica e da natureza do seu ensino, é comum encontrar-se, ainda hoje, uma abordagem conservadora algo obscurantista desta equação tripartida, desvalorizando a importância da técnica. O método de ensino adoptado em algumas escolas mais tradicionais encara o aperfeiçoamento técnico como algo que se deve manter na esfera do sub-consciente intuitivo, do não racional. Evita-se diligentemente qualquer exercício intelectual que não seja o da valorização e aferição exclusiva do resultado artístico. Procura-se obsessivamente “proteger” o automatismo da execução, abstraindo e rejeitando em absoluto qualquer interferência intelectual consciente, qualquer pensamento técnico. Minimiza-se artificialmente as dificuldades técnicas sentidas, esperando um dia poder vencê-las, “sem dar por isso.” E no caso em que estas dificuldades impedem a própria execução, sugere-se a relativização do problema com recomendações vagas de relaxamento, ou da repetição incessante das passagens, por exemplo, com incrementos progressivos de força ou velocidade. Presume-se que, levado até à exaustão, este exercício venha a permitir uma maior capacidade de resistência com a dessensibilização do cansaço e da dor muscular.

Apesar de tudo, este método de ensino justifica a sua credibilidade com o sucesso daqueles (poucos) que, por razões naturais, dispõem à nascença de particular habilidade neuromuscular para a execução instrumental, e, como tal, ultrapassam com alguma facilidade os desafios físicos mais transcendentais. Todos os outros, mesmo que dotados de especial vocação e talento musical, são abandonados à sua sorte, numa procura solitária, envergonhada e desinformada.

De facto, o sonho de qualquer artista é projectar o gesto artístico num impulso de expansão física, único e inequívoco, produzindo uma comunicação sem limites que faça esquecer a própria técnica que a produz. No entanto, ignorar as potencialidades do estudo, domínio e especulação técnica, como se estas contribuíssem para inibir o processo comunicativo, é uma mistificação ultrapassada que auto-limita a optimização criativa e inteligente. Compreender (“viver”) o texto musical leva certamente à revelação do seu carácter, mas não elucida nem ensina a qualidade muitas vezes contraditória, ou cirúrgica das ordens de comando muscular.

O que se propõe nesta reflexão é a procura consciente e reflectida da eficiência na gestão dos recursos mentais, neurológicos, fisiológicos e anatómicos empregues na abordagem pianística. George Kochevitsky sublinha a este propósito:

A consciência desempenha um importante papel no processo de trabalho de preparação do pianista, mas isto não significa o desenvolvimento consciente de movimentos correctos. O complexo e fino processo de enervamento, relaxamento, e contracção de músculos, o grau desta contracção, a regulação da relação espacial entre as partes do nosso *apparatus* pianístico – todos estes e muitos outros processos têm lugar sem a participação da consciência. Apesar da interferência da consciência nalguns destes processos ser possível, e por vezes desejável no período preparatório, na *performance* esta interferência seria prejudicial para a actividade motora.

Felizmente, somos capazes de influenciar, regular e mesmo melhorar, indirectamente, estes processos através da concentração no *objectivo* da nossa actividade motora. Desta forma o consciente pode influenciar o sub-consciente.⁷

Apesar de sabermos, tal como Kochevitsky indica, que estamos a lidar com comandos nervosos de encadeamento e combinação de contracções e desmobilizações musculares de tipo automático que pertencem ao foro do subconsciente, a sua optimização e controle passa pela análise consciente dos sinais proprioceptivos, tácteis e auditivos da execução. Por paradoxal que pareça, o objectivo final é compreender e dominar a técnica pianística de tal modo que seja possível “esquecê-la” no acto performativo: uma vez estabelecida a relação de comunicação total, integral, diferenciada e contínua, entre os centros nervosos, o corpo, o mecanismo de execução instrumental e o som, a distância entre a ideia e o som encurta-se e aparentemente desaparece, isto é, a técnica deixa de fazer parte da equação. Kogan recorre a uma citação de Konstantin Igumnov que dizia

aos seus alunos:

Ao executar a *cantilena* devemos manter os dedos tão próximo quanto possível das teclas e, se possível, tentar tocar mais com a “almofada,” a parte mais espessa do dedo, por outras palavras, procurar o contacto mais completo possível e a integração natural dos dedos com o teclado... Devemos colar-nos a ele e fundir-nos com ele...⁸.

O caminho para se atingir esse objectivo inicia-se pela análise com alguma profundidade das diferentes operações associadas à execução.

Papel da técnica na formação do instrumentista

Podemos resumir as linhas fundamentais formativas do trabalho técnico em dois objectivos:

1. Reconhecendo as capacidades já adquiridas, procurar debelar as fraquezas da formação musical (ouvido interior melódico, harmónico e rítmico)
2. Estudar e reconhecer as virtudes e fraquezas do funcionamento do sistema esqueleto-anatómico e da respectiva operação mental
 - Facilidades naturais
 - Dificuldades naturais
 - Maior ou menor equilíbrio entre os diferentes componentes esqueleto-anatómicos

Estudo dos Componentes

O teclado foi inventado para ser accionado pelos dedos da mão. São dois sistemas de natureza e funcionamento completamente distintos. A forma da mão oscila aproximadamente entre o círculo quando aberta, e a esfera quando cerrada, enquanto o desenho do teclado obedece à lógica da linha recta e do rectângulo. Na técnica pianística a acção digital tem de ser constantemente integrada numa lógica global de gestão nervosa e muscular, não só da mão, mas do braço, do tronco, do pescoço e do corpo em geral. Kochevitsky recomenda:

O nosso *apparatus* de tocar (e isto inclui não só o braço e os músculos das costas, mas também os pés ao operar os pedais) deve estar absolutamente livre nos seus movimentos e nas suas funções musculares. A acção dos dedos e das partes superiores do braço devem ser fundidas numa só forma motora.⁹

Teclado

Existe um número significativo de variáveis que afectam o movimento da tecla.

Destas podem referir-se:

1. O seu “pêso”—dependente não só da sua própria massa, mas sobretudo da resistência que se sente quando se inicia o movimento de descida e que corresponde à do mecanismo associado à elevação do martelo
2. A força e afinação das diferentes molas do mecanismo dos martelos, incluindo a afinação do duplo escape
3. A maior ou menor folga nas juntas e encaixes das alavancas do mecanismo e no fulcro onde repousa a tecla
4. A qualidade do material do seu revestimento
5. A profundidade do trajecto da sua descida
6. O seu comprimento e largura, e o espaço disponível entre as teclas pretas
7. A distância que separa o martelo da corda, a qual determina diferentes *timings* dos momentos de produção do som relativamente ao curso do movimento da tecla

O movimento da tecla obedece a uma lógica funcional que privilegia sobretudo a eficácia cinética da acção e da repetição digital no accionamento do martelo: a engenharia do fabrico de pianos vem aperfeiçoando a sua tecnologia debruçando-se sobretudo na qualidade do desempenho do mecanismo que a tecla acciona. Já no que diz respeito à sua ergonomia, o progresso, ou os avanços das características da tecla não têm sido objecto de alterações significativas. Ajustou-se a proporcionalidade das suas dimensões transversais e longitudinais relativamente ao tamanho dos dedos (largura e comprimento das teclas, espaço disponível entre as teclas pretas), melhorou a qualidade da textura do seu revestimento (conferindo maior porosidade), aumentou-se a profundidade da sua descida, e pouco mais. Porventura ter-se-á esgotado o potencial da sua evolução (ver

«Teclados pesados e leves,» p. 172)?

Algumas destas características, apesar de serem constantemente objecto de regulação pelos afinadores, resultam sempre diferentes de piano para piano, de afinação para afinação. A própria acústica da sala onde o instrumento irá soar determina uma variação decisiva nas características sensíveis do toque. Estas características alteram significativamente a qualidade da recolha de sinais cinestésicos, e, por conseguinte, das decisões a tomar, o que torna aleatória e falível qualquer preparação técnica noutro instrumento e noutra sala que não seja a própria onde se irá produzir a *performance*.¹⁰

Na presente abordagem a referência instrumental é a de um piano de concerto. Evidentemente as características das sensações e do funcionamento do mecanismo do piano vertical são bastante diferentes. Todavia ainda se julga possível retirar algum rendimento no trabalho nesses instrumentos desde que sejam adoptados cuidados específicos que potenciem (nem que seja em imaginação) a pouca resistência e profundidade de toque oferecida pelas teclas. Este é um dos aspectos que pode condicionar a aquisição de competências pianísticas nos primeiros anos da aprendizagem. Trabalhar desde criança num ou noutro instrumento pode ter consequências de alcance definitivo.

Steinway do lado de cá e do lado de lá do “lago”

É conhecida a polémica entre adeptos de pianos da marca Steinway de fabrico americano e de fabrico alemão. Esta discussão baseia-se em opiniões individuais e generalizações que, inevitavelmente, não podem deixar de incluir algum coeficiente de erro. No que respeita a este estudo, contudo, é importante constatar que a maior parte dos pianistas reconhece sentir uma diferença significativa no funcionamento dos respectivos mecanismos (e também da qualidade do som). Apesar de se prolongar há décadas, o debate não ofereceu todos os esclarecimentos possíveis no que diz respeito à origem das diferenças de qualidade do *toucher*. Na minha experiência pessoal pude constatar que, geralmente, no piano Steinway de Hamburgo qualquer variação mínima do ângulo de ataque tem algum reflexo sensível ao nível sonoro. A regulação do mecanismo, sendo

mais estável e equilibrada, oferece uma certa previsibilidade e fiabilidade numa sala de concerto. Já no Steinway americano a variação da qualidade de ataque, se não fôr algo exagerada, não produz efeitos sonoros notáveis: a única coisa que importa é a descida vertical da tecla, retirando credibilidade a outro género de procura de ideias relativas ao ataque. Todas estas considerações valem o que valem: sabe-se que, nas mãos de um grande afinador, qualquer piano se pode “transfigurar.”

Fazioli: a surpresa

Recentemente (1981) surgiu a marca de pianos Fazioli que de uma certa forma “revolucionou” a indústria. Estes instrumentos vieram oferecer uma enorme quantidade de possibilidades de variação da qualidade do ataque. Esta diversidade inclui todo o tipo de efeitos, uns mais desejáveis que outros. De tal modo que, para se sentir preparado, o pianista tem de ensaiar um número considerável de horas nesse instrumento. Do ponto de vista artístico (que deve ser o único determinante), a “recompensa” deste acréscimo de trabalho é a descoberta de inúmeras ideias, hipóteses de fraseio, de côres e de dinâmicas que noutros pianos aparentemente não existem. Infelizmente para pianistas com uma agenda excessivamente preenchida este tempo não existe, tornando-se por isso incómoda a “imprevisibilidade” do Fazioli.

Características do teclado

Não há dois pianos iguais, assim como não há dois pianistas iguais. No caso dos executantes, verifica-se uma enorme disparidade entre aqueles que experimentam dificuldades sensíveis de adaptação às características de um instrumento diferente daquele a que estão habituados, enquanto para outros esse problema simplesmente não se põe. Evidentemente, não se pretende neste caso comparar profissionais com diferentes níveis de competência. Partindo do princípio que estamos perante níveis equiparáveis, esta diferença de adaptabilidade tem origem sobretudo na constituição esquelético-muscular (nomeadamente nas características dos tecidos que envolvem as articulações das falanges, falanginhas e falangetas e do tónus muscular), na sensibilidade e memória

proprioceptiva, e na sensibilidade auditiva, assim como na velocidade e qualidade de processamento mental, consciente ou automático, das informações neuromusculares e auditivas.

O estado de equilíbrio da tecla, quando imóvel, é garantido pelo respectivo eixo de rotação (fulcro) e pelo “encosto” que faz ao mecanismo que levanta o martelo. O movimento da tecla efectua-se em volta do fulcro. O desenho gráfico desse movimento, visto em perfil longitudinal, apesar de ser rotativo, dada a sua dimensão reduzida (alguns milímetros) e a dimensão do seu raio, surge aparentemente apenas como um pequeno segmento de recta, um vector quase vertical, e sem deslocamentos laterais. Este perfil estático da alavanca impedida de deslocamentos horizontais ou oblíquos, contrasta com a “volatilidade” do seu movimento vertical: estamos perante um mecanismo que desempenha uma acção vertical “flutuante” num curto espaço aéreo. Podem, no entanto, sentir-se folgas laterais no encaixe do fulcro.

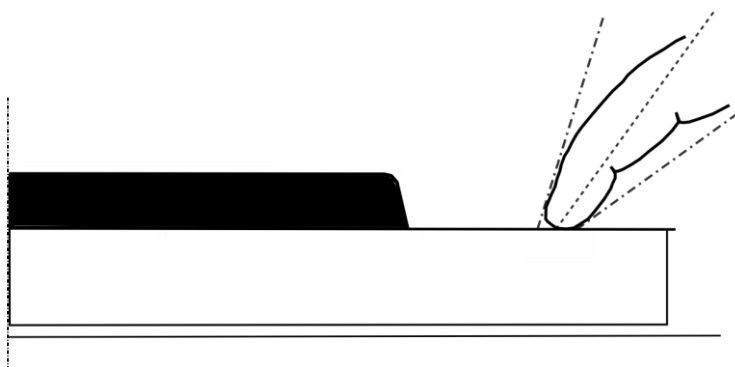


Fig. 1: A superfície da tecla

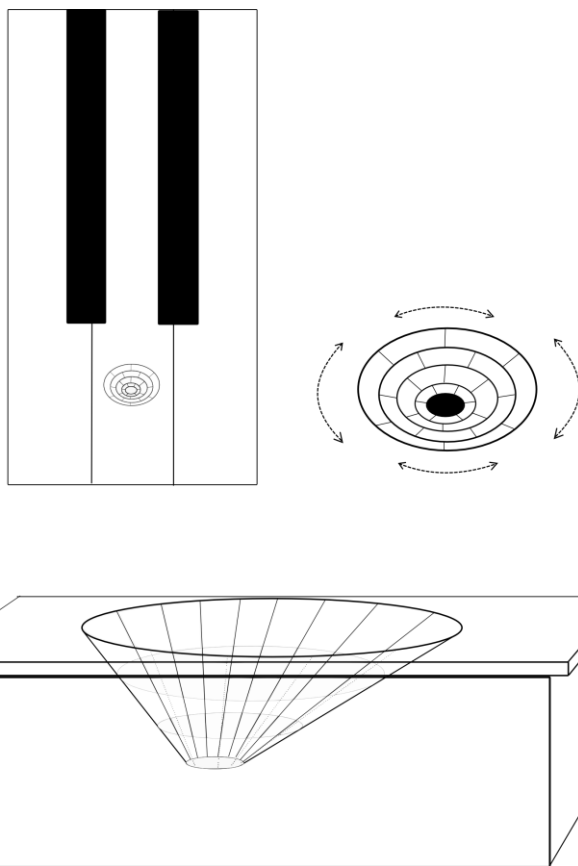


Fig. 2: A “ladeira”

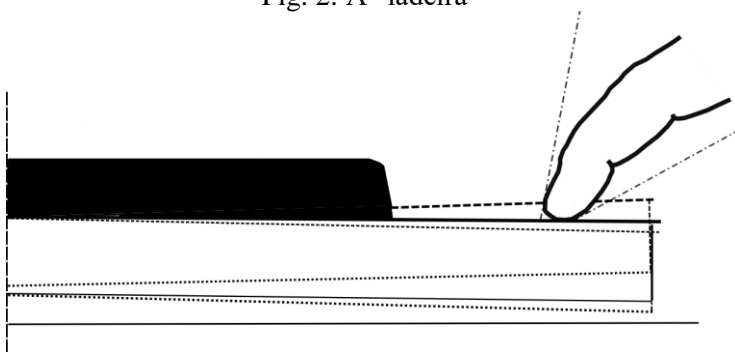


Fig. 3: Encontro com o escape

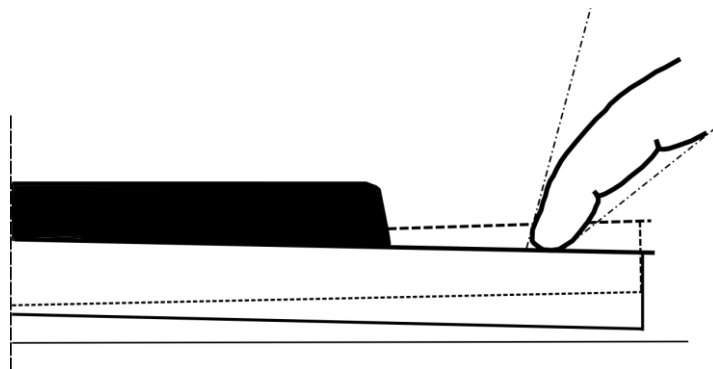


Fig. 4: O “chão”

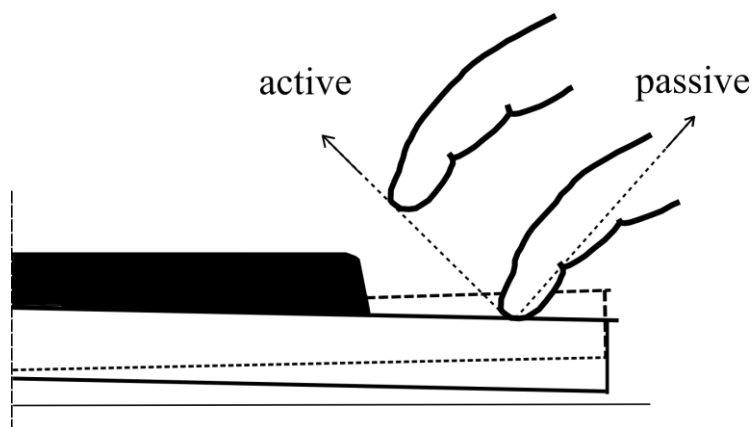


Fig. 5: Ricochete activo e passivo

Existem cinco níveis ou momentos de manipulação da tecla:

1. A superfície da tecla (textura do revestimento, existência de folgas laterais do respectivo fulcro) que permite o deslizamento da pele da extremidade do dedo em todos os ângulos possíveis, experimentando a tracção com os correspondentes sinais somáticos (do tacto) e proprioceptivos (ver «Mangueiras de borracha,» p. 121).
2. A ladeira: a descida da tecla até ao duplo escape durante a qual o martelo é lançado em direcção à corda (curto percurso em que a débil resistência sentida corresponde quase exclusivamente ao pêso do martelo, o que torna particularmente difícil e exigente a recolha de dados proprioceptivos)
3. O encontro com o duplo escape que corresponde à resistência do seu accionamento (cuja relevância sensitiva depende da respectiva afinação, podendo ser mais dura ou praticamente inexistente)
4. O encontro com o chão do teclado

5. O ricochete da descida: activo, com a subida da tecla (exterior), ou passivo com a subida das alavancas metacarpo-falangianas ou do pulso (interior)

Ladeira

Em cada um destes níveis pode recolher-se diferentes sinais e podem trabalhar-se diferentes competências motoras e musculares. No entanto, o espaço útil de manipulação, do ponto de vista da produção do som, restringe-se ao 2.º nível acima mencionado (a “ladeira”), ou seja, ao percurso de descida da tecla desde o início do seu movimento até ao momento em que o martelo se solta do mecanismo e voa em direcção à corda. É por isso de enorme utilidade compreender que esse espaço de intervenção se reduz a apenas alguns milímetros, e que demora uma fracção mínima de tempo a percorrer. Decorrido ou esgotado esse tempo, nada mais pode afectar directamente o som produzido: nem o accionamento do duplo escape, nem o encontro com o “chão” da tecla.

De notar ainda que a variação dos vectores de descida do dedo na tecla se reflecte de modo bem diferenciado na qualidade do som (ver Fig.7). A movimentação vertical descendente do dedo é a que transmite energia de forma mais directa e sem desperdício. A movimentação descendente para trás, ao deslizar em sentido oposto ao fulcro da alavanca, prolonga a distância percorrida pelo dedo na descida, tornando mais remoto o momento do som. Ao contrário, a movimentação para a frente, para além de aproximar o dedo do fulcro da tecla, permite utilizar a resistência horizontal oferecida pela fixação do fulcro como filtro de controle da velocidade da descida. Este vector para a frente (aproximadamente 45° afastando-se do corpo) percorre uma distância mais curta até obter o som, quando comparada com o vector de 90° (vertical), ou o vector de 45° para trás. No primeiro caso o som está mais controlado e mais “perto” do dedo.

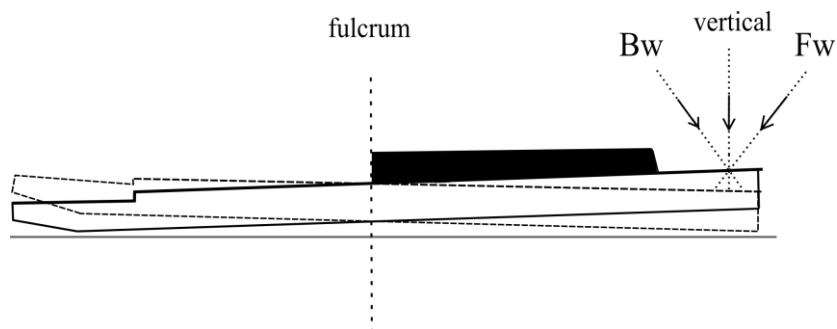


Fig. 6: Vectores de ataque

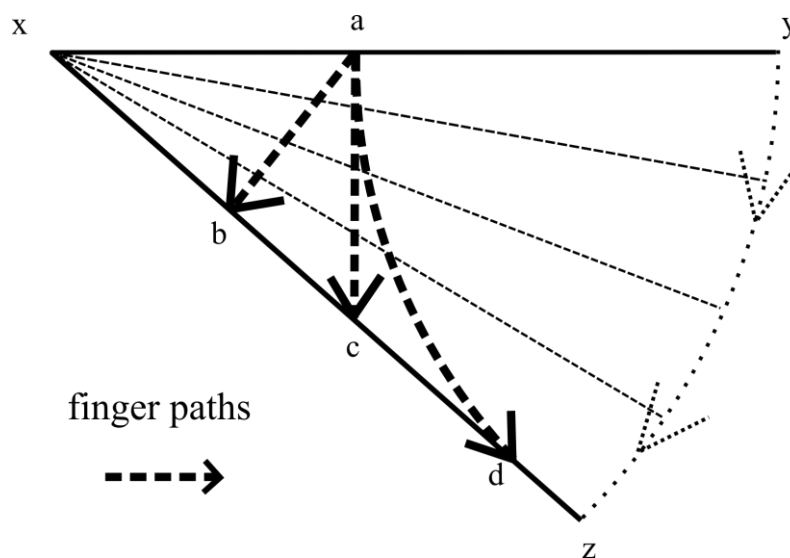


Fig. 7: Diferentes trajectos

Na Fig. 7 pode observar-se uma representação abstracta de três movimentos possíveis de manipulação de descida de uma alavanca (x,y). Em comparação com a descida da tecla, este gráfico aumenta o percurso da alavanca, acentuando a amplitude do ângulo formado pela intercepção do plano horizontal de repouso (x,y) com o plano da posição da alavanca descida (x,z). Desta forma fica mais evidente a diferença de distâncias percorridas nos diferentes movimentos de manipulação. Assim temos que o *swing* Bw que se afasta do fulcro da alavanca (a,d) percorre uma distância maior para que a alavanca atinja a posição descida (x,z), se compararmos com o vector vertical (a,c) ou com o vector Fw que se aproxima do fulcro (a,b), sendo este o trajecto mais curto.

Chão do teclado

Em virtude da fraca resistência oferecida, ou do reduzido espaço da descida da tecla, certo é que os pianistas menos experientes raramente aproveitam a “ladeira” para a recolha de dados neuromusculares. Sobrevalorizam sobretudo as sensações obtidas no “chão” do teclado (4.º nível), quando já é tarde demais. Carregam nas teclas como se o som “estivesse” no fim da descida (como botões de campainha). Recorde-se, entretanto, que nem sempre este encontro com o “chão” do teclado é adequado ou necessário (por exemplo, sonoridades de contornos difusos ou leves e de dinâmicas suaves). Para quê então “apostar tudo” no toque no “chão?”

Este encontro pode e deve ser tratado de forma útil: ao fazer parte do curso da tecla, ele pode servir como baliza de ricochete do vector de descida (5.º nível), determinando por isso o vector resultante de subida. Pode ainda servir de base para uma ginástica de basculação do sistema (subidas e descidas sucessivas da junta metacarpo-falangiana ou do pulso) com vista à sua flexibilização através da massagem das várias articulações da mão e do braço, com o conseqüente abaixamento do respectivo centro de gravidade.¹¹

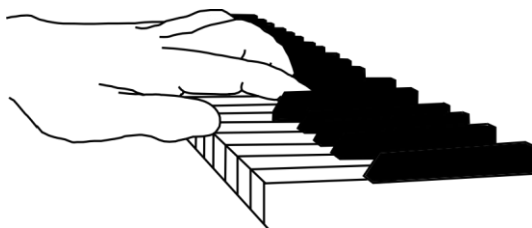




Fig. 8: Oscilação metacarpo-falangiana

Procura desinibida

Discriminar teòricamente quais os movimentos “correctos” ou “incorrectos” é um exercício totalmente inútil e equívoco se não se tiver em conta as únicas condicionantes relevantes que são a qualidade do som e a economia do esforço físico. Todo o gesto pode ser acertado e possível desde que sirva um determinado resultado sonoro. A procura desinibida desse resultado sonoro passa exactamente pela exploração de diferentes movimentos, não temendo o êrro. É perseguindo o êrro que se descobrem os limites do possível, e também do som ideal, ou seja, abre-se a hipótese de conhecer o desconhecido, e de encontrar a criatividade na qualidade do som.

Ricochete

Sublinhe-se, neste contexto, a inconveniência do gesto técnico “finito” na descida da tecla, isto é, um movimento que consome a totalidade da sua energia no encontro com a barreira do “chão” da tecla, retirando qualquer hipótese de dissipação saudável e progressiva dessa energia ao eliminar o seu ricochete “exterior” (movimento ascendente da tecla), ou “interior” (movimentos ascendentes de “escape” nas próprias juntas dos dedos, da mão e do braço, sem perder o contacto com o teclado; ver Fig. 5). A concepção de qualquer gesto técnico deve ter permanentemente em conta a natureza física e dinâmica dos mecanismos e o seu desempenho cinético. Gestos técnicos finitos correspondem a um “esmagamento” instantâneo da energia cinética dos dois mecanismos (o do corpo e o do teclado), com as consequentes disfuncionalidades neuromusculares e mecânicas, e com

resultados sonoros de pouca qualidade (por exemplo, o som “batido,” com fraca duração e com prevalência do ruído originado no “chão” da tecla e dentro do próprio mecanismo do piano).

Grandes dinâmicas

O “grande som” será tanto maior quanto mais amplo fôr o ricochete do seu ataque, ou dito de outra maneira, a energia que é transmitida ao teclado deve ter sempre em consideração o estado de inércia do mecanismo do piano, sendo preferível uma certa progressividade nessa transmissão. Atacar o teclado sem este cuidado significa bater no teclado, criando ruídos e vibrações caóticas que em nada servem o desempenho do martelo. Como forma de manter a elasticidade cinética e muscular dos movimentos sobre o teclado, o modelo de ataque deve basear-se na imagem que o som vem sempre de baixo para cima, subindo da caixa acústica e espalhando-se pelo espaço da sala. O gesto do ataque vigoroso deve, pois, ser pensado focando a ideia de uma forte movimentação ascendente de ricochete da mão (quando possível), do antebraço, do braço, e do próprio tronco, como forma de expansão e dissipação de toda a energia empregue:

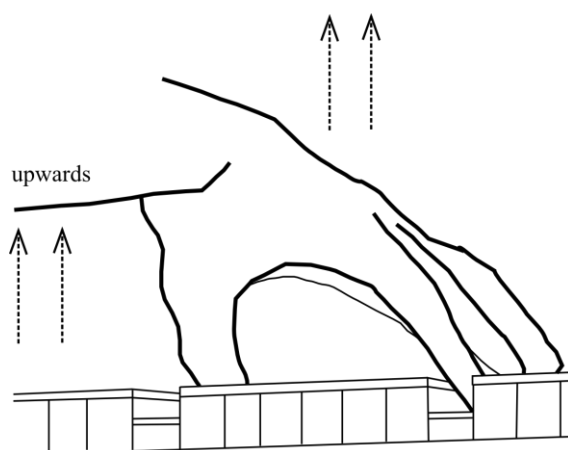


Fig. 9: Grande massa: ricochete da mão e do braço

Fraseio e legato

Pensar o ataque da tecla deve incluir sempre o “escape” da respectiva energia. Este aspecto é especialmente importante na execução de passagens de ataques rápidos ou vigorosos. Já no caso de melodias em tempo lento ou moderado, a dissipação da energia cinética do ataque deve contemplar a continuidade sequencial sonora (gestão de tipo vocal) através do seu “transporte,” com maior ou menor profundidade ou pêso, para o ataque seguinte por meio da técnica de *legato* e do desenho dinâmico do respectivo fraseio (as *nuances*; ver «Legato (e).» p. 161).

Peças de dominó suspensas

Uma imagem que pode ilustrar esta forma de “pensar” o teclado é a de um conjunto de objectos leves (as teclas: uma espécie de peças do jogo dominó), suspensos no ar, prontos para serem manipulados durante um espaço muito limitado (a “ladeira”) durante o qual o som surge. Esta concepção tende a favorecer uma técnica flutuante e de contornos finos, permitindo, antes de mais, uma melhor leitura das próprias características do piano (vigilância e sensibilidade proprioceptiva), e uma regulação inteligente do esforço muscular e do emprego variável do pêso do *apparatus* físico (sensibilidade cinética).

Entre estes dois funcionamentos – o da mão e o do teclado – confrontam-se assim lógicas bastante dissemelhantes. Sòmente o seu estudo e análise possibilitam um trabalho de entrosamento de qualidade que obedeça a princípios de racionalidade dinâmica e cinética, e sobretudo de eficácia e saúde na acção neuromuscular.

Mente

Questão de saúde

Vale a pena observar que a própria estrutura morfológica do tecido cerebral é directamente condicionada pela forma como o músico sente e trabalha os dedos. Hoje é

possível conhecer e apreciar a importância do desenvolvimento saudável da estrutura desses tecidos. Com o equipamento apropriado pode observar-se ao nível celular toda uma série de ramificações complexas e definidas que constituem as árvores sinápticas. Estes aglomerados de neurónios estão agrupados em função do processamento dos sinais das periferias, nomeadamente dos dedos. Todavia, quando se dá a ocorrência de profundas afecções motoras de origem nervosa (distonia focal),¹² essas zonas sinápticas aparecem atrofiadas perdendo a morfologia original. Não custa muito admitir a possibilidade de que estas doenças sejam o resultado de um período longo de anos de hábitos técnicos onde a diferenciação proprioceptiva não foi exercitada. Estes maus hábitos associados ao “*stress*” de uma pesada agenda de concertos, sem espaço para o estudo e para a preparação adequada, podem levar à adopção durante a *performance* de ordens de comando confusas, com a contracção simultânea de vários sistemas musculares adjuntos, retirando finura e confiança na fiabilidade dos sinais recebidos. Num ciclo viciado onde a qualidade da informação proprioceptiva se deteriora, o cérebro é levado a “desistir.”

Quando os nervos são sujeitos a determinadas compressões, podem surgir outras doenças do foro neurológico. Estas compressões podem ter diferentes localizações e origens: causadas por hérnia discal cervical, ou derivadas de uma posição anormal de uma junta (síndrome do túnel cárpico, compressão do nervo ulnar ou cubital). A ocorrência de tendinites é bastante frequente entre pianistas. A sua causa tem origem em esforços musculares desequilibrados resultantes de posturas inadequadas ou de *stress* excessivo ou acumulado nos tecidos dos músculos e tendões. Este tipo de situação pode constituir o pretexto necessário para a revisão de maus hábitos e para o início de uma abordagem pianística esclarecida com o estudo e compreensão ergonómica da respectiva técnica.

Conhecer os perigos de uma prática instrumental não avisada é por isso da maior importância. Acautelar a longevidade da carreira de um pianista obriga à adopção de métodos de preparação e de execução instrumental onde, a par do resultado sonoro, a saúde muscular e neurológica sejam, por excelência, os critérios escrutinadores.

Potencial do trabalho mental

O trabalho mental é a base de todo o crescimento técnico adequado e duradouro. Uma das potencialidades do cérebro é a capacidade de associação, e de operação paralela ou combinada de diferentes operações mentais. Este processo levou o homem dos nossos dias a atingir um sem número de competências da maior complexidade. No caso do desenvolvimento da inteligência, facilmente se podem verificar ganhos significativos quando o raciocínio ou o pensamento considera, de forma sistemática, a possibilidade de ponderação de condicionantes ou alternativas, na busca da sua fundamentação, utilidade ou relevância. Do mesmo modo, no plano físico, o exercício de operações simultâneas tende a amplificar o poder de abrangência da mente. Quando se procura emitir ordens de comando simultâneas, mas de significado divergente para a mesma mão (mais forte/menos forte, crescendo/diminuendo, som ligado/desligado) com base na informação diferenciada recebida dos dedos, esse processo de busca permite “soltar” as árvores sinápticas umas das outras, conferindo maior liberdade e flexibilidade muscular e mental. Sem a experimentação dessas sensações prospectivas diferenciadas, os comandos motores seriam difíceis ou mesmo impossíveis de realizar (ver «Trilos e tremolos,» p. 150).

Velocidade do processamento mental: reflexos e chicotes

A excitação e a inibição, processos fundamentais da actividade nervosa, são de igual importância. Para reagir instantaneamente às eternas flutuações e muitas vezes abruptas e poderosas mudanças da envolvente, estes processos têm de ser muito flexíveis, e capazes de ajustar rapidamente o seu equilíbrio mútuo¹³.

A velocidade da comunicação e do processamento dos dados recebidos e dos comandos a emitir é um factor essencial que concorre para a obtenção da eficiência psicomotora. A optimização dessa velocidade pode ocorrer de forma significativa através de exercícios como os “reflexos” ou “chicotes” (ver «Reflexos ou chicotes,» p. 139), com a emissão de comandos instantâneos para um dedo de cada vez (uma espécie de “flash” de energia), antecedida de total e absoluta desmobilização e imobilidade muscular (braço leve e mão mole), situação à qual deve regressar imediatamente. Estes comandos

concentram-se apenas no movimento de ataque da falange, ou seja, o dedo toca “sózinho,” sem o pêsso da mão ou do braço, sem movimento ou rigidez activa em qualquer das restantes juntas, contando apenas com a resistência tónica dos músculos do dedo. De início, o som pode revelar-se débil, mas, com o esforço mental de aceleração da velocidade de ataque acabará por se tornar mais brilhante. A chave do sucesso sonoro está na sensação de reunião das articulações durante o movimento e sobretudo na sua aceleração.

Comandos de ataque e de repouso instantâneos e coincidentes

Este exercício exige um intenso contrôle mental, o qual se desenvolve, nomeadamente, observando uma rigorosíssima duração do momento de repouso (valôr rítmico longo com subdivisões de pulsação o mais curtas possível), e conferindo um carácter instantâneo ao momento da acção, bem como ao do regresso ao repouso. De facto, estes dois momentos - de acção e posterior regresso à desmobilização muscular - devem tendencialmente passar a coincidir no tempo (uma fracção de segundo), tornando-se num só. Por outras palavras, a ordem mental de ataque inclui a própria ordem de repouso.

Esta estratégia tem como objectivo a organização temporal rigorosa dos momentos de sinal contrário (acção/repouso), em que a transição entre os dois estados sofre uma aceleração tal que acaba por atingir o limite de um instante imediato. Os ganhos de eficiência verificáveis são a optimização da energia de ataque, e a total dissipação de contracções residuais. Este processo de agilização é fruto da aceleração dos processos mentais envolvidos. Kochevitsky lembra:

Dado que tocar piano com rapidez e igualdade é o resultado do rigoroso equilíbrio entre estes dois processos básicos da actividade nervosa [excitação/mobilização muscular e inibição/desmobilização muscular], ambos os processos requerem treino especial, particularmente o inibidor [ver «Reflexos ou chicotes,» p. 139]. . . . No processo de actividade motora devidamente coordenada, a contracção de um músculo é instantâneamente substituída pelo relaxamento.¹⁴

A qualidade do trabalho mental é decisiva em muitos contextos da prática

instrumental, designadamente quando a escrita musical obriga a uma alteração radical da qualidade, do volume ou da duração dos sons. Transitar entre processos motores de natureza oposta é um dos desafios que sai claramente beneficiado com este tipo de trabalho (por exemplo, passagens pesadas de grande débito de energia e de volume de som, para passagens de enorme velocidade e de som bastante leve, passagens relativamente calmas onde se incluem súbitos exercícios de extremo virtuosismo melismático e leve).

Roteiro Mental da Execução

A acção física de execução instrumental deve ser precedida da conceptualização de uma ideia musical (perfil psicológico e imagem sonora), bem assim como da vontade da sua realização (*o antes*).

A acção em si mesma concretiza-se com o cumprimento mais ou menos automático de ordens de comando motor (*o durante*). No entanto, estas ordens de mobilização, e posterior desmobilização muscular, só são possíveis se o centro nervoso dispuser de dados, ou do conhecimento prévio, consciente ou subconsciente, adquirido pelos diferentes sinais somáticos e proprioceptivos (e visuais, apesar de menos precisos (ver «Propriocepção e o olhar,» p. 103), captados em tempo real, e interpretados de forma mais ou menos instantânea. Na fase da preparação da *performance*, este conjunto de informações é tratado ao nível da sua coordenação geral e gestão.

Durante a execução, aquilo que o instrumentista tem como espaço de intervenção processa-se precisamente no *durante*: através do seu corpo, e em tempo necessariamente curto (fracções de segundo), o cérebro deve identificar o maior número possível de informações neuromusculares, as quais servem de suporte para o escrutínio das directivas motoras, as quais se concretizam de imediato. Esta operação decorre em permanência: tudo isto se passa no *durante*. Concluído o trabalho de preparação, com as passagens dominadas, a gestão deste processo tende a desaparecer do consciente, transformando-se num fio sequencial de automatismos motores. Apesar disso, a capacidade de intervenção mais ou menos consciente está ainda disponível para proceder a qualquer ajustamento,

pelo que a sensibilidade proprioceptiva deve manter-se activa.

Estamos, pois, perante duas tarefas indissociáveis e frequentemente simultâneas: a prospecção somática sensorial em conjunto com a cinestésica muscular e o movimento de realização do som com a descida das teclas.

Num outro momento, logo após a obtenção do som, são avaliados os resultados (*o depois*): é o momento onde se processa a verificação das sensações neuromusculares e dos efeitos auditivos.

- Antes—Prospecção somatossensorial e cinestésico muscular
- Durante—O movimento de produção Sonora com a descida da tecla
- Depois—O momento de verificação das sensações neuromusculares e dos efeitos acústicos produzidos

Prospecção

Nesta sucessão de momentos, que pode ser de fracções de segundo, ou mesmo instantânea, o binómio carácter/som é o princípio e o fim. Sublinhe-se que, apesar de todo o processo mental se centrar na sua idealização e escuta, a valorização da compensação auditiva obtida (o som) não é incompatível com a análise de outras informações sinalizadas pelas movimentações do corpo. É essencial manter esta observação cinestésica, evitando, contudo, qualquer desvio de atenção e concentração na condução do discurso musical. Não traz qualquer vantagem esquecer o papel da aquisição prospectiva de dados relativos à motricidade. A prospecção é uma operação indispensável à preparação da acção seguinte. Qualquer ajuste neuromuscular que surja como aconselhável, só terá hipóteses de êxito se, a nível do sistema nervoso central, existir, mais ou menos conscientemente, a informação do perfil do gesto possível e necessário para esse acerto. Não se trata de consciencializar todos os comandos motores, o que seria absolutamente contraproducente e impossível. O consciente não pode nem deve comandar todas as componentes que constituem o movimento. Contudo, os sinais recolhidos ao nível auditivo, táctil e proprioceptivo (por meio do encontro com a

resistência do mecanismo durante a descida na tecla, registando o ângulo, a profundidade, e o local da descida em que ocorre o toque do martelo na corda) poderão sempre servir de base para qualquer interferência considerada necessária pelo consciente.

Grigory Kogan indica:

O sentido do trabalho lento [de uma passagem] reside, não apenas—e, do meu ponto de vista, não tanto—no treino dos movimentos necessários, mas no estabelecimento de uma forte fundação psicológica [mental] para a sua execução¹⁵

Na era da informação em que vivemos a mistificação destas matérias perdeu credibilidade. É fundamental conhecer a origem das falhas, a natureza dos limites e a génese das inconsequências em termos performativos. Desvalorizar a necessidade da riqueza de comunicação entre os centros nervosos do cérebro e da medula, e a periferia dos membros, com medo de cair em abstrações e perder o impulso ou a coesão do fio musical condutor, é uma estratégia ultrapassada, que encerra uma quimera algo poética, mas que condena ao constrangimento da convivência com a insegurança e com riscos desnecessários.

Sistematizando: A eficácia de qualquer acção muscular depende da qualidade da informação, obtida antecipadamente, sobre todas as variáveis que se irão encontrar no decorrer da mesma (ver «Chamadas,» p. 136). O executante deve organizar essa acção efectuando previamente uma “chamada” de todos os sinais proprioceptivos relevantes, exactamente da mesma forma como um atleta do salto em altura ou em comprimento efectua a colocação do “pé de chamada” antes de se lançar.

No caso do piano os procedimentos prospectivos seguem os seguintes indicadores:

1. A consciência nervosa do estado (posição relativa e flexibilidade articular) dos diferentes componentes esqueleto-musculares
2. O reconhecimento táctil da superfície da tecla, da sua textura e da sua localização em relação a outras teclas
3. A concepção prévia do desenho do movimento a executar no teclado, o que inclui a definição dos respectivos vectores de entrada e de saída, ou de ligação, diferenciando os seus ângulos (em função da posição e da sequência de teclas a serem accionadas) e respectiva extensão (maior ou menor profundidade do curso da tecla)

4. O conhecimento prévio das maiores ou menores resistências dinâmicas resultantes da força das molas e da massa, ou peso, do mecanismo associado à tecla

Esta recolha de dados tem lugar em diferentes momentos:

1. O momento anterior ao toque da superfície da tecla (no caso do movimento se iniciar no ar, sem esse contacto prévio)
2. O momento de contacto com a tecla
3. O trajecto da descida (“ladeira”) até ao ponto de accionamento do duplo-escape
4. O momento de accionamento do duplo escape (quando este seja sensível)
5. O encontro com o chão da tecla (quando necessário)
6. O momento de ricochete ou de saída da tecla

O objectivo deste procedimento prospectivo é o completo domínio mais ou menos consciente da acção combinada de dois mecanismos: um orgânico, vivo (mãos, braços, corpo), e outro puramente mecânico (máquina do instrumento), estabelecendo uma profunda comunicação entre os sinais originados na periferia pela manipulação dos dois sistemas e os centros nervosos. Isto permitirá a maior “proximidade” possível entre a vontade original e o resultado sonoro: em termos mentais o instrumentista procura uma familiarização sensitiva total com o mecanismo que lhe é exterior (a máquina do teclado, os pedais, e o próprio dispositivo sonoro do piano), de forma a integrá-lo no sistema cognitivo cerebral como mais uma extensão ou parte do próprio corpo. É a fusão operativa dos dois mecanismos. O próprio dispositivo de vibração sonora (cordas, tampo harmónico), ou seja, o som ele mesmo, passa a ser gerido como se se tratasse do próprio corpo. Este método fundamenta-se na compreensão, tão profunda quanto possível, do funcionamento dinâmico de ambos os dois sistemas de *interface* que separam a mente do som: o corpo e o mecanismo do piano.

Directamente associada à execução instrumental, existe uma complexidade de formas de interacção combinada entre sistemas, o que inclui naturalmente o esqueleto-muscular, o neurológico, mas também o respiratório e o cardiovascular. Com todo o saber já disponível sobre a matéria, não se afigura como aconselhável o trabalho avançado de

qualquer aspecto da técnica pianística sem o prévio conhecimento, com alguma profundidade, da morfologia e funcionalidade do corpo, e em particular da mão.

Propriocepção

À procura das zonas escuras

Na execução de determinadas passagens, as sensações físicas perceptíveis, com a sua repetição, ao fim de algum tempo, tornam-se automaticamente familiares e contribuem para a construção da confiança no acto de produção sonora. No entanto, o instrumentista confronta-se frequentemente com alguma ineficácia pontual ao tocar uma nota, ou grupo de notas, fruto de uma postura de mão menos cómoda, tendo como resultado inesperadas, ou não antecipadas, diferenças de qualidade de ataque e de som (buracos ou falsos acentos. Esta sensação de desconforto pontual, ou seja, esta sinalização auditiva e proprioceptiva menos compensatória, se não for devidamente compreendida, pode levar a uma disfuncionalidade na circulação da informação entre a periferia e os centros nervosos. A vontade da mente não se reconhece no resultado obtido, e por falta de dados, começa a enviar ordens menos claras para os músculos, o que pode gerar uma compressão dos fluidos de estímulo nas fibras musculares, resultando no aparecimento da dor. O resultado deste processo é uma sensação de bloqueio físico que, com a insistência, pode levar à contracção de todo, ou parte do sistema motor.

Identificar estes momentos é, pois, uma tarefa inadiável com vista à análise da origem desses desconfortos. A melhor imagem que se pode associar à existência destes pontos é a de zonas “escuras,” ou “desconhecidas” da mente: momentos onde o dedo não “sente” a tecla. Estas zonas não são nada óbvias, sobretudo para quem não tem o hábito de as procurar. É necessária toda uma aprendizagem para as detectar: prospectivamente, com uma maior ou menor oscilação combinada das articulações dos dedos e da mão, procura-se “conhecer” os ângulos possíveis de descida na tecla. Ao executar-se estes movimentos são sentidas diferenças de resistência, ao nível da pele, dos músculos e das juntas articulares: nuns dedos a sensação é familiar durante toda a descida, enquanto

noutros a sensibilidade dos dedos à resistência da tecla aparece algo enfraquecida, dando a sensação de um espaço ou gesto desconhecido. Neste caso recorrer-se-á ao estudo proprioceptivo deste movimento específico, tentando insistentemente descobrir e “conhecer” essa resistência oculta da tecla: variando (exageradamente se fôr preciso) os ângulos de ataque dos dedos e de postura da mão. Esta prospecção procura obter igual familiaridade de sensações em qualquer ângulo de descida. Por isso toda a operação se realiza com a mobilização passiva e combinada de todos os músculos da mão e da própria pele dos dedos, em movimentos circulares ou rotativos conduzidos pelo pulso e pelo cotovelo, ensaiando repetidamente a descida da “ladeira.” A ideia é “flutuar” na superfície da tecla e durante o percurso da “ladeira.”

Túnel da ladeira

Para ajudar a compreender o resultado que se pretende podemos imaginar um “túnel” descendente onde os dedos tentam encostar-se lateralmente à sua parede circular, sentindo o seu contorno (“iluminar o túnel”). É esta mobilização muscular activa ou passiva que fornece aos centros nervosos os dados completos da resistência do mecanismo em todos os ângulos de abordagem (ver «Ponto isométrico,» p. 113).

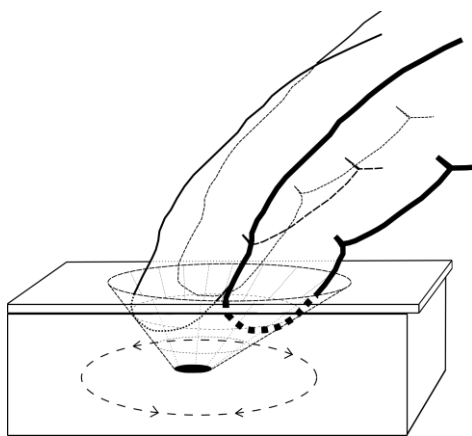


Fig. 10: Iluminar o túnel

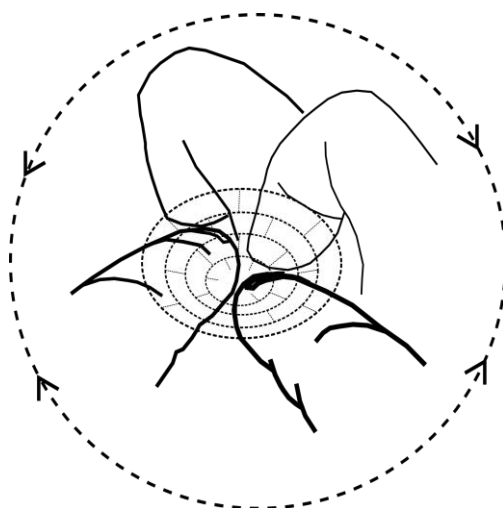


Fig. 11: Rotações dentro da ladeira

Reencontrada a resistência da tecla, atinge-se a igualização digital, por comparação entre as sensações obtidas nos ângulos de descida das zonas “escuras” e as obtidas nos ângulos das mais “familiares.”

Calibragem da mão e dos dedos

A combinação variável dos esforços musculares associados a cada dedo é um parâmetro habitualmente ausente da reflexão técnica. E, no entanto, a sua aplicabilidade é permanente. Tal como vimos, os ângulos formados entre os dedos e as teclas estão sempre em constante variação no sentido de atingir a igualdade da “distância” da ponta do dedo ao som. Para isso a contribuição dos músculos laterais é da maior importância: além de recolherem os dados cinestésicos relevantes que possibilitam a precisão lateral do ataque, são um factor de equilíbrio estrutural fundamental para a resistência das articulações, além de poderem servir de “calço” táctil ou proprioceptivo para a deslocação lateral seguinte. Os ângulos de descida a explorar, além de serem condicionados pela posição relativa dos dedos, devem ter em conta ainda a deslocação anterior e posterior da mão (ver «Calibragem das articulações: *spiderhand*,» p. 128). O objectivo é controlar a côr, o timbre, a dinâmica, ou seja, a qualidade do ataque em função do contexto ou ideia musical.

Vizinhanças

Ao ensaiar repetidamente a descida do dedo em diferentes ângulos detectam-se outros sinais nos dedos vizinhos, no metacarpo, e no pulso que devem ser reconhecidos, ou seja, todos estes dados ou sensações devem ser chamados à mente para serem comparados. Obtém-se assim o automático massajar de todas as articulações, aumentando a sua flexibilidade, enquanto o cérebro vai registando como possíveis toda uma série de outros movimentos para os restantes dedos, os quais permitirão a obtenção de diferentes qualidades de som. Neste processo realiza-se uma espécie de calibragem das diferentes articulações, comparando as distâncias que cada uma observa até ao momento do som:

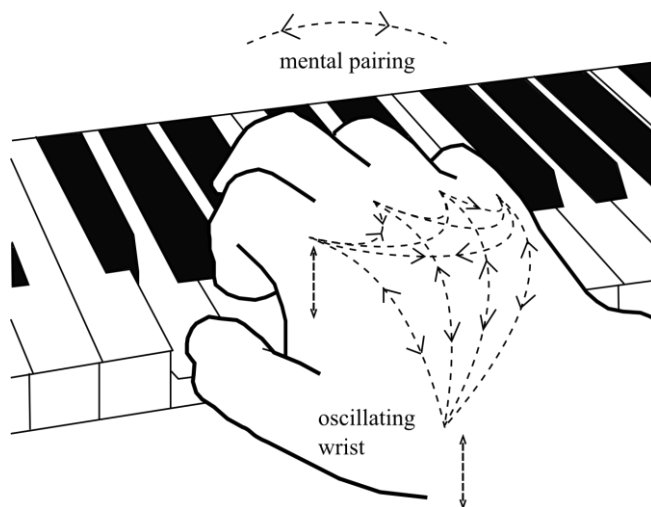


Fig. 12: *Spiderhand*: calibragem de articulações aos pares¹⁶

A comparação através dos movimentos das juntas metacarpo-falangianas e carpo-metacarpiana do polegar, permite criar uma espécie de “comunicação” interactiva entre os diferentes dedos, relacionando-os alternadamente aos pares e globalmente entre si (ver Calibragem das articulações: *spiderhand*,», p. 128). Esta prospecção é tanto mais eficaz quanto maior fôr a amplitude inicial dos ângulos de ataque (alongamentos musculares) e quanto maior fôr o número de juntas em trabalho combinado. Só se atingirá o objectivo pretendido se fôr possível contar com a movimentação relativa de toda e qualquer

articulação, sendo de evitar a fixação ou rigidez em qualquer das juntas, nomeadamente na metacarpo-falangiana dos dedos, e na carpo-metacarpiana do polegar. A disponibilidade deste potencial cognitivo diferenciado é a base fundamental, por exemplo, para o desempenho polifónico.

Propriocepção e o olhar

Conhecer previamente a resistência das teclas é essencial para a emissão das ordens motoras. Através da prospecção acima descrita, a distância do corpo ao som passa a ser uniforme, conferindo inteira confiança para a execução da passagem. Este capital não é possível ser obtido com o olhar. Muitos pianistas recorrem de forma obsessiva ao olhar para controlar a acção digital no teclado. De facto, ao considerar os olhos indispensáveis para a execução de algum movimento mais arriscado, atrofia-se a potencialidade da descoberta proprioceptiva, inviabilizando o estabelecimento de um gesto automático mais fiável. Os olhos podem mesmo provocar equívocos e confusão nas ordens de comando. Ao caminhar, ao descer uma escada, ou quando se pedala uma bicicleta não se olha para o chão. O foco do olhar deve dirigir-se num plano horizontal em direcção ao horizonte, sob pena de, ao olhar para o chão, se perder o equilíbrio e poder dar a circunstância da queda.

Traçar mapas interiores

O potencial de familiarização com o mecanismo do instrumento será sempre aumentado quanto menos se utilizar o olhar nas teclas, desde as rotinas de aquecimento técnico, à primeira leitura das diferentes peças. Se todo o processo se concretizar pela comunicação interna entre os dedos e o cérebro, o espaço para a descoberta e interiorização da localização dos diferentes intervalos e acordes é ampliado. É uma forma de “traçar mapas” interiores, criando “diálogos” estruturantes.

Diferenciação proprioceptiva

A propriocepção permite assim a apropriação mental sub-consciente da

organização funcional da máquina instrumental (“sentir a máquina,” “chegar perto do som”). Tal como vimos anteriormente, este procedimento só é possível com o movimento das articulações e da pele das almofadas dos dedos. Se o sistema se encontra imóvel não envia qualquer informação à mente. A informação só é possível graças à movimentação muscular e tátil que conduz ao conhecimento de sensações diferenciadas. A diferenciação é, pois, a essência do trabalho proprioceptivo. Sentir a diferença revela as inibições musculares que impedem o conhecimento da máquina (zonas “escuras”), e/ou as contracções involuntárias e parasitas nos dedos vizinhos. Sem uma clara definição e discriminação ao nível mental de cada percurso de comunicação nervosa entre o centro e a periferia, as informações de comando dispersam, espalhando-se pelos vários segmentos motores (irradiação), o que retira todo o seu potencial de energia e de precisão. Pior ainda, mobiliza (contraí) inadvertidamente os músculos vizinhos. Toda a ineficácia técnica resulta pois da carência de dados, ou seja, de informação ao nível da mente. Esta é a verdadeira origem dos desconfortos, impedimentos, ou falhas técnicas.

A procura de diferenças de sensações “higieniza” as auto-estradas da comunicação nervosa. A boa comunicação entre os centros e as extremidades depende, acima de tudo, da imprescindível limpeza de “ruídos” eventuais, originados por contracções inúteis. A diferenciação visa encontrar as vias abertas, libertas umas das outras, onde as sensações e os comandos circulam para trás e para diante com velocidade, precisão, energia, e sobretudo sem confusões.

Mão e Corpo

O perfil morfológico da mão está inteiramente ligado a uma das suas competências mais relevantes, fruto de evolução milenar: a capacidade de apreensão de objectos. Esta função baseia-se na oponência do polegar e na organização radial do movimento combinado dos restantes dedos durante a acção de abertura e fecho da mão. A evolução determinou assim uma aptidão acrescida do polegar disponibilizando um sistema de nove músculos que permitem a sua rotação ampla. Os restantes dedos dispõem de um sistema

de músculos que são responsáveis pelos movimentos longitudinais de flexão e extensão (os flexores, os extensores, os lumbricais, e os interósseos) e pelos movimentos laterais de adução e de abdução, circulares, ou de circundução (os interósseos). Temos por isso um sistema de múltiplas alavancas, organizado em círculo ou esfera, capaz de actuar em operação combinada, e que serve uma motricidade funcional de perfil curvilíneo, centrada num raio localizado na zona palmar.

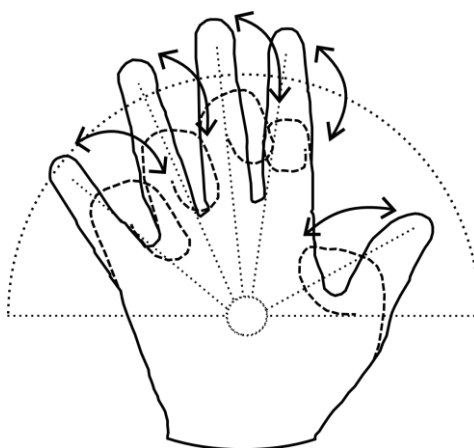


Fig. 13: A mão.

Não será indispensável conhecer os nomes de todos os músculos ou ossos que constituem este sistema. Apesar disso julga-se ser útil a consulta de qualquer obra da especialidade onde se aborde os aspectos fisiológicos relacionados com a mão. Nessa análise vale a pena chamar a atenção para alguns pormenores:

1. As articulações movem-se pela contracção das fibras musculares que ligam os respectivos componentes ósseos, sendo estas contracções provocadas pela activação das células nervosas dos nervos que as envolvem, reagindo ao correspondente comando motor originado no cérebro
2. A localização dos músculos da mão é variada: nos dedos não existem músculos, apenas as suas extensões (os tendões)
3. Os músculos mais pequenos da mão são aqueles que disponibilizam sobretudo assistência e suporte estrutural complementar dos músculos maiores, e no caso dos

que movimentam as falanges, maior rapidez em trabalho repetitivo; situam-se na palma da mão (intrínsecos)

4. Os músculos maiores da mão são aqueles que disponibilizam maior força e firmeza e situam-se no antebraço (extrínsecos)
5. No caso dos músculos extrínsecos dos dedos, existem os flexores e os extensores. Os flexores localizam-se na parte ventral do antebraço (relativa à sua posição de execução ao teclado), enquanto os correspondentes extensores se encontram na parte dorsal. A massa de fibras musculares de ambos, comparativamente maior que a dos músculos intrínsecos, evidencia bem o papel dominante deste binómio muscular (flexor/extensor), e a sua função primordial de preensão.

É importante referir que o trabalho dos músculos extrínsecos e intrínsecos é quase sempre combinado. Contudo, a força e a precisão de movimentos finos dos dedos dependem predominantemente dos músculos maiores, nomeadamente dos flexores.

Trabalho dos músculos dos dedos

A descida das teclas é produzida de três modos: A descida das teclas é produzida de três modos:

1. Por acção directa do movimento dos dedos com a mobilização dos seus músculos (trabalho activo – com ou sem contacto prévio com a tecla)
2. Pela resistência passiva dos músculos dos dedos quando estes são impelidos ou conduzidos pelo movimento da mão ou do braço (trabalho passivo)
3. Pela utilização combinada de movimentos activos e passivos dos músculos dos dedos (por exemplo, flexão activa dos dedos com mobilização passiva dos extensores resultante do deslocamento para a frente da mão, ou inversamente, extensão activa das falanges dos dedos com mobilização passiva dos flexores suportando o peso da mão)

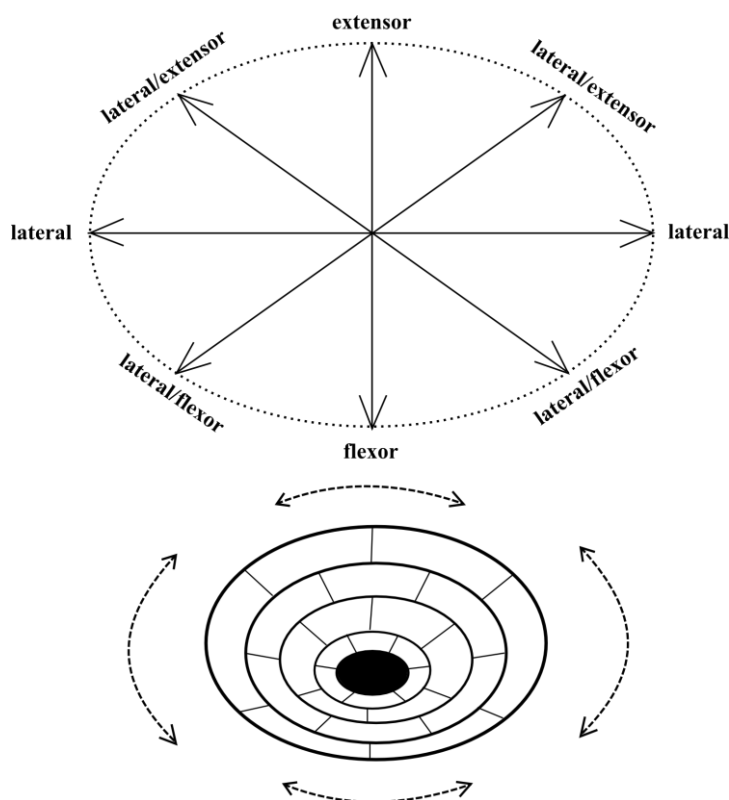


Fig. 14: Trabalho muscular diferenciado

Estes exemplos mostram que a utilização activa de um sector muscular pode ser combinada com a mobilização passiva do seu oponente. Este dado, do ponto de vista cinestésico, é de capital importância: os dados proprioceptivos obtidos num sector são completados com os do seu oponente. A este sistema de mobilização activa e passiva combinada há que acrescentar as mobilizações activas e passivas dos músculos laterais. O executante será tanto mais competente e confiante do ponto de vista técnico quanto maior e mais diversificada fôr a sua memória de movimentos possíveis e eficazes dos dedos. No caso do trabalho activo podemos distinguir como primordiais os seguintes movimentos:

1. Flexão vertical da falange, mantendo (ou não) imobilizadas as articulações com a falanginha e desta com a falangeta

2. Flexão em rotação (swing) das articulações da falanginha com a falangeta e da falange com a falanginha
3. Extensão das articulações dos dedos

Como acima referido, os músculos mais poderosos são aqueles que garantem a preensão, ou seja, os flexores, em particular os que trabalham a falanginha e a falangeta. Os extensores e os laterais, não tendo essa função, não podem, no entanto, deixar de participar, exactamente pelo facto do seu contributo ser, apesar de tudo, imprescindível. Assume por isso especial importância o trabalho de prospecção que integre esse contributo.

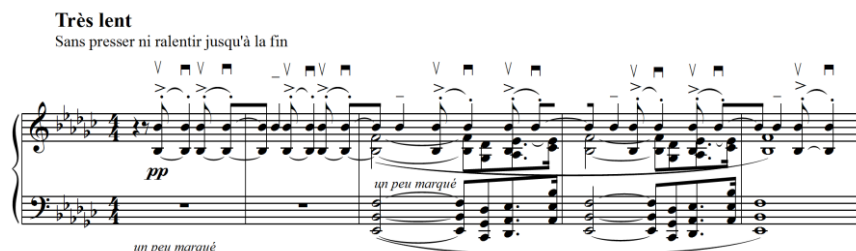
Para melhor compreensão podemos estabelecer um paralelo com a complexidade estratégica do trabalho polifónico, ou da técnica de desenho em perspectiva. Em ambos os casos, a eficácia de todo o esforço colocado na definição dos objectos de primeira importância ficaria limitada se o tratamento dos elementos de segundo plano não merecesse o mesmo cuidado, isto é, se os seus contornos não ficassem cirúrgica e claramente definidos. Se esse cuidado estiver presente, uma vez garantida a adequada hierarquia, o destaque daquilo que é principal surge mais impressionante e com maior naturalidade. Numa gestão mental do trabalho muscular que não disponha de informação dos músculos mais fracos, o trabalho fica limitado, sem perspectivas de melhor coordenação e mobilidade, com maior desperdício de energia, e fadiga.

A mobilização proprioceptiva efectua-se por inúmeras vias, sendo mais natural e imediata aquela que é propiciada pelo movimento circular passivo dos dedos resultantes de movimentos de rotação do pulso e do ante-braço.

Existe uma diferença cinestésica considerável entre o trabalho dos flexores e o dos extensores. Dada a relação espacial e a posição dos componentes que protagonizam a acção pianística, os flexores “sentem” facilmente o peso do mecanismo, a resistência das molas e do duplo escape, e ainda o chão do teclado. Os extensores, pelo contrário, não tendo muitas resistências para “explorar” no movimento para a frente da ponta do dedo durante a descida da tecla, podem ser “despertados” pela resistência inerente à fixação do respectivo fulcro e pelo atrito daí resultante na pele, e ainda pela “saliência” do duplo

escape, criando uma ténue sensação proprioceptiva nas articulações (ver Fig. 15, p. 110).

O movimento dos extensores, além de fornecer constantemente dados preciosos, possibilita a descida da tecla num ângulo que se afasta da vertical para a frente aproximadamente 45°, encurtando a distância vectorial entre o início e o ponto da “ladeira” em que o som é produzido pelo martelo (ver Fig. 7). Tal como no caso da tradicional flexão da falange, igualmente a extensão activa (o esticar) dos dedos pode ter a sua aplicabilidade, sendo especialmente adequada, por exemplo, em *cantilenas*, com notas repetidas, ou nos efeitos de *staccatissimo* imitando o toque de sino. Um exemplo de sucessões de ataques de extensão e flexão no mesmo dedo e na mesma nota pode observar-se no N.º II do *Gaspard de la Nuit*: «*Le Gibet*» de Maurice Ravel, assinalados como “arcadas” (ascendente corresponde a extensão e descendente a flexão):



Ex. 22: «*Le Gibet*» do *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel

Enquanto a maior parte dos pianistas concentram os seus recursos técnicos em movimento activos de flexão das falanges, outros, pelo contrário, utilizam a flexão e a extensão diferenciadamente. No jogo rápido de ataques “preguiçosos” ou de ataques “pinçados” (ver «Ataques preguiçosos» e «Ataques pinçados» p. 140) o trabalho é predominantemente de flexão dos dedos para trás, sendo de rotação para a frente no caso do polegar; isso não impede que seja possível obter resultados semelhantes através da extensão. A menor velocidade do movimento de extensão, enquanto movimento isolado do dedo, aponta, porém, para a necessidade de coordenação fina com os restantes dedos com vista a atingir a desejada rapidez na sucessão das notas. Este movimento afigura-se

menos apropriado em passagens onde a articulação deve ser mais definida ou até exageradamente marcada, mas porventura mais adequado em passagens bastante velozes de tipo *glissando*, sendo especialmente indicado para passagens melódicas em *cantabile*.

De qualquer modo a possibilidade permanente de recurso a um ou outro movimento (ou à sua combinação com movimentos laterais) é claramente uma vantagem, sendo especialmente relevante no caso dos ataques do polegar.

Cortina de extensores

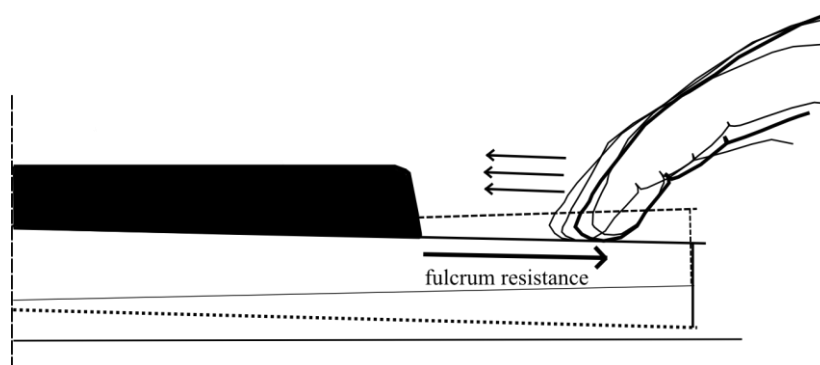


Fig. 15: A cortina de extensores

Além de aproximarem o dedo do momento do som, os sinais originados pela resistência passiva dos extensores ao movimento para a frente, quando comparados entre si, favorecem de imediato a aquisição da chamada “igualdade” digital (mesmo que a descida se faça com os flexores). Apesar de apresentarem tamanhos e relações angulares distintas, os dedos passam a dispôr de uma espécie de “cortina” imaginária—a resistência tátil e articular ao movimento para a frente—à qual os extensores se podem “encostar” em busca de uma igualização das distâncias relativas ao ponto de emissão sonora. No final, com a ajuda dos extensores, a mente consegue abarcar de forma mais abrangente a “imagem” da “ladeira.”

Técnica significa disponibilidade de informação

A todo este trabalho de profundidade (descida da tecla) associa-se o trabalho de

estabilização das articulações e de suporte complementar dos músculos laterais. Este é um aspecto tradicionalmente esquecido, mas ao qual se deve atribuir a maior importância já que, sem essa sensibilização lateral, o conhecimento cinestésico permanece incompleto. Por outras palavras, o trabalho digital, tal como o de muitas outras alavancas, tem um perfil de natureza circular: para produzir a mobilização muscular necessária, diferenciada e verdadeiramente competente, o cérebro deve dispôr de toda a informação o mais completa possível, ou seja, os dados sensoriais devem incluir a capacidade de movimento e de resistência que suporte todas as possíveis e inevitáveis inclinações laterais dos dedos. Isto significa que os sinais captados pelos músculos mais pequenos estão igualmente incluídos.

Posição da mão

Durante muito tempo privilegiou-se uma concepção de aprendizagem inicial concentrada na aquisição de uma boa postura de mão. Este exercício visava a colocação do pulso, da mão e dos dedos numa posição estática. Dependendo das escolas, a forma da mão deveria assemelhar-se mais ou menos a uma concha, ou uma esfera oca, em que a trave mestra desse arco seria formada pelo conjunto das juntas metacarpo-falangianas. Evidentemente, este exercício de imobilismo, além de não considerar qualquer contributo proprioceptivo, conduz a um constrangimento parcial dos músculos com o inevitável risco da ocorrência de contracções residuais imperceptíveis.

Esta é uma das razões que leva a recomendar a maior vigilância na utilização de exercícios de articulação digital isolada, em particular, aqueles em que se associa este trabalho à sustentação de notas com os dedos adjacentes.

A eleição deste valor de postura estática revela-se de imediato algo absurda quando o aluno verifica que, durante a execução, raramente essa postura pode ter lugar. Música é movimento; técnica pianística é isso mesmo: a adequação do movimento ao som.

Articulação da junta metacarpo-falangiana

Este velho método da adopção de uma postura dita “correcta” utiliza a morfologia convexa da mão como base para o exercício da articulação digital. Discrimina dois comandos: um de preparação do ataque (movimento ascendente do dedo com a elevação da falange), e outro de ataque (movimento descendente da falange). Nesta concepção de trabalho pretende-se respeitar inteiramente a lógica ortogonal e paralela do desenho do mecanismo das teclas, ou seja, afinal a mão não pode ser mantida imóvel (!?): para que cada dedo toque numa posição paralela à tecla, a mão tem de se mover, com a rotação lateral horizontal da articulação do pulso, de modo a permitir antecipadamente esta colocação. Nalgumas escolas este trabalho de articulação da falange é assumido como de valor apenas utilitário ou laboratorial, enquanto noutras pretende-se adquirir maior energia ou resistência articular. Essa utilidade fica de algum modo posta em dúvida quando se esquece implicitamente a inevitável utilização de ataques oblíquos e em diferentes direcções, movimentos técnicos solicitados em qualquer passagem. Escamoteia-se a própria desigualdade dos dedos entre si (ao nível da dimensão, do peso e da força), a qual exige uma mobilização muscular, ou de peso, de intensidade diferenciada com vista à igualização sonora.

Esta articulação metacarpo-falangiana tem uma função primordial e pode ser exercitada de formas diversas, como no ataque tipo “*lift*” ou “anémona” (ver «*Lift e anémona*,» p. 141); trata-se de um trabalho de resultado parcial que, combinado com outros, poderá ter utilidade.

Desequilíbrios entre os músculos

Realmente, certas posições da mão ou dos dedos não favorecem a economia dos movimentos no teclado. Observadas de perto, facilmente se depreende que a origem dessa falta de economia tem a ver com a desequilibrada mobilização verificada entre os músculos oponentes. No trabalho enérgico digital, por exemplo, quando se levanta o dedo, assumindo uma postura onde o extensor está encolhido ao máximo (contração

muscular concêntrica), enquanto passivamente o flexor se apresenta esticado (contração muscular excêntrica), não há repouso: existe o trabalho activo de um dos músculos (aquele que encolhe) e passivo do seu oponente (aquele que estica), com a consequente tensão inerente, a qual rapidamente se poderá espalhar pelas restantes articulações anteriores e adjacentes (irradiação).

Ponto isométrico: o equilíbrio

Pelo contrário, quando ambos os músculos oponentes (flexor e extensor) se encontram em repouso, o tamanho morfológico de ambos é equiparável, ou seja, proporcionalmente o mesmo, já que corresponde à sua dimensão média (metade daquela que apresentam quando estão completamente esticados). A particularidade mais relevante desta postura—ponto de equilíbrio a que atribuo o nome de posição ou “ponto isométrico,” já que todos os músculos experimentam uma postura de tamanho médio, ou seja, proporcionalmente semelhante¹⁷—é, por um lado, a de um possível e natural relaxamento muscular, e por outro, a da disponibilidade de actuação ou activação dos músculos no sentido de poderem executar com a máxima qualidade qualquer comando motor activo ou passivo, isto é, a mobilização de ambos pode ser alterada com um esforço mínimo.

Podemos descrever a pesquisa da localização do “ponto isométrico” do seguinte modo (ver Fig. 16):

1. Partindo da posição deitada da almofada da falangeta pousada sobre a superfície da tecla, sentir a tracção da pele encurtando os flexores até ao momento onde a falangeta ultrapassa a posição vertical
2. De seguida inversamente, partindo desta posição vertical, se esticarmos os dedos, baixando-os até às almofadas das falangetas ficarem horizontais

Podemos verificar que entre o final da flexão e o início da extensão existe um ponto onde a pressão sentida na pele muda de sentido (como a borracha de um pneu vazio quando tende a sair da jante). Este ponto marca o momento em que a acção do flexor dá lugar à acção do extensor. Se repetirmos este movimento de vaivém sucessivas vezes,

reduzindo progressivamente a amplitude da variação angular, delimitamos, finalmente, esse mesmo ponto onde a tracção da pele é praticamente nula; no entanto podemos notar que a “sensibilidade” (ou disponibilidade) motora aumentou de tal forma que qualquer gesto técnico subsequente produzirá qualquer tipo de som desejado sem o menor esforço: o som está ali mesmo na ponta do dedo. É indiferente que o dedo vá para a frente ou para trás, a “distância” ao som desapareceu. Esta oscilação das alavancas efectua-se num e noutro sentido da sua articulação, primeiramente em amplitude, e depois com a sua progressiva redução até ao ponto final de equilíbrio; deve ser procurada e observada sempre que tal se torne possível no sentido de preparar a acção seguinte. Isto aplica-se a todas as alavancas e, no caso dos dedos, a todos os seus músculos, longitudinais e laterais; o “ponto isométrico” dos dedos é encontrado por movimentos circulares, activos ou passivos, numa sequência inicial de acentuada inclinação, reduzindo-se até a uma posição próxima da vertical:

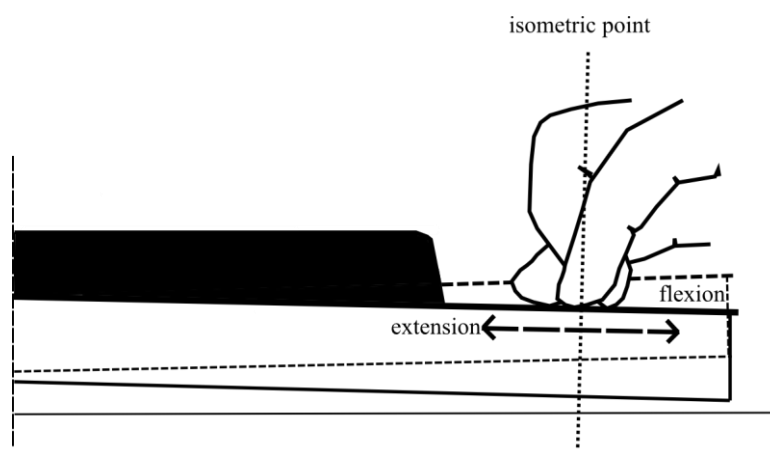


Fig. 16: Ponto isométrico

Estabilidade das juntas

Um dos factores que mais contribuem para a maior ou menor confiança psicológica na acção dos dedos no teclado é a relativa estabilidade das juntas de articulação. Se essas juntas são excessivamente móveis torna-se mais difícil transmitir a

energia ou o peso do braço às teclas. Esta fragilidade deve-se por um lado à fraca tonicidade das fibras musculares, à fraca constituição dos tendões envolventes e ao espaço entre as falanges. A contração isométrica simultânea dos músculos oponentes permite a criação dessa estabilidade. Neste caso deve, no entanto, ser acautelado o risco de irradiação da tensão para o pulso e para o cotovelo. De qualquer modo, a melhor forma de fortalecer o suporte muscular que estabiliza as juntas das falanges não é através da sua fixação, mas sim do movimento alternado dos músculos oponentes no sentido de potenciar a sua energia. Em vez da sua fixação, a engenharia e resistência muscular é otimizada pela partilha e alternância dos esforços. Kochevitsky sublinha:

Enquanto se toca uma passagem cansativa (por exemplo, oitavas), o pianista deve, por vezes, levantar e baixar a posição do pulso. Com esta mudança outros músculos são envolvidos no procedimento, e os fatigados recebem o descanso necessário.¹⁸

Mobilidade e exercitação das juntas

A mão está em constante movimento e mudança de forma; se existir alguma postura de mão correcta, então decerto essa será aquela que, sentindo a basculação subliminar constante das suas juntas, permita a sinalização proprioceptiva de equilíbrio, e por essa via assegure o estado de latente disponibilidade dos músculos. A mobilidade controlada e voluntária das juntas é uma das ferramentas primordiais para a adequação do trabalho muscular. Por um lado, garante a detecção e limpeza automática de tensões excessivas e inúteis, enquanto por outro permite o exercício muscular que conduz à diferenciação e ao fortalecimento da capacidade enérgica ou de velocidade do movimento.

Qual a altura do banco?

Este equilíbrio deve ser observado em todo o conjunto de articulações que inclui a mão, o pulso, o cotovelo, o ombro, o pescoço, a coluna, a base da coluna, o assento e as pernas. A forma do corpo sentado deve privilegiar o estado de prontidão flexível que viabilize qualquer ginástica sobre o teclado. Assim é fundamental verificar:

1. A equidistância dos músculos do pescoço (rodando e alongando o pescoço em todos os sentidos)
2. O relaxamento dos músculos do peito (inspirando e expirando fundo, mantendo o esterno em posição proeminente)
3. O relaxamento dos ombros (elevando-os como se fossem um cabide, deixando-os cair rápida e instantaneamente com a gravidade)
4. A mobilização da base da coluna (“descobrimo-a” com alongamentos da respectiva articulação—alternadamente encurvando a base da coluna para fora e invertendo o movimento para dentro, como no movimento do cavaleiro em equitação durante o galope do cavalo)
5. A flexibilização de toda a estrutura muscular lateral, desde as pernas até ao braço (enquanto as mãos executam uma passagem no teclado, efectuar a rotação da cintura pélvica de modo a ficar com as pernas viradas 90° para a esquerda, seguida da rotação em sentido contrário)¹⁹

Pescoço e maxilares

Muitos executantes manifestam frequentemente sintomas de nervosismo e insegurança com contracções de alguns músculos do pescoço e dos maxilares. Este género de “tique” pode perturbar toda a flexibilidade do sistema do braço e da articulação do ombro, dificultando a respiração e a própria audição. A vigilância em relação a este tipo de fenómenos deve ser permanente.

Coluna

Uma das partes do corpo frequentemente esquecida no trabalho pianístico é a coluna vertebral. Tal como acima referido, a sua flexibilidade e movimentação é fundamental na qualidade das massas sonoras. Os impulsos nela originados têm um efeito elástico e colocam o diafragma numa posição de sustentação que favorece a projecção do som (semelhante à técnica do canto). O tronco por isso deve estar sempre activo e flexível (como nos animais felinos: prontos para o salto sobre a prêsia). Outra função primordial é a da corporização das inflexões rítmicas da dança.

Braço

A altura do banco pode variar significativamente. A regulação recomendada é aquela que possibilita o posicionamento horizontal do antebraço, na continuidade da superfície do teclado. Com esta altura do antebraço todo o trabalho digital, pesado ou leve, *legato* ou *non legato*, mais profundo ou superficial, é equilibrado. Todas as articulações da mão e do braço podem ser facilmente testadas pois estão colocadas aproximadamente nos respectivos “pontos isométricos:” as alavancas encontram com naturalidade esses pontos médios da respectiva articulação. A sensibilidade e maior disponibilidade do factor pêso é outro dos argumentos em favor desta posição: torna claro o funcionamento da contenção ou descarga do pêso do braço no teclado, possibilitando uma gradação mais fina do seu emprego. Deve evitar-se a fixação das articulações dos cotovelos e dos ombros, recorrendo a testes de oscilação.

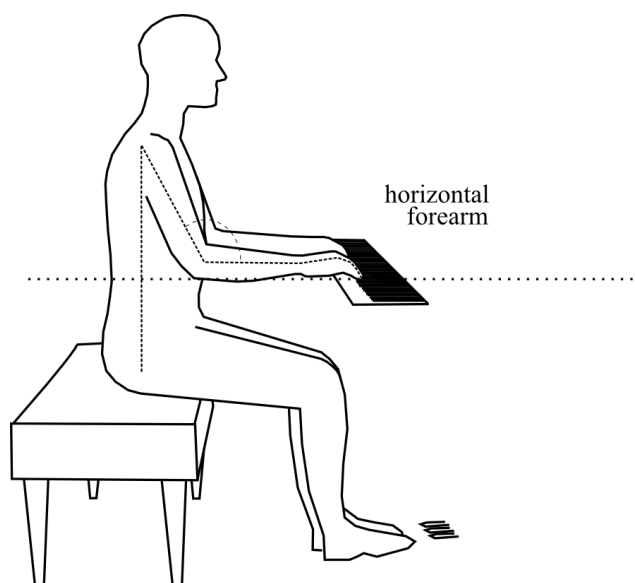


Fig. 17: A altura do banco

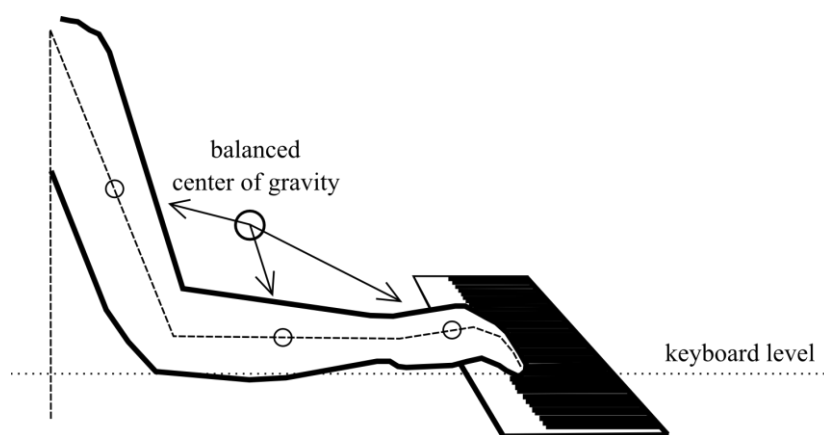


Fig. 18: Posição horizontal do braço

Nas Fig.18, 19, e 20, podemos observar que o centro de gravidade do conjunto formado pelo braço, ante-braço e mão assume uma posição mais alta ou mais baixa. Sabemos das leis da Física que um corpo se encontra em posição estática mais equilibrada quanto mais próximo da base se situe o seu centro de gravidade, e inversamente, a posição estática de um corpo será tanto mais instável quanto mais afastado da base se localize o centro de gravidade. Em termos dinâmicos estas diferenças de localização do centro de gravidade permitem um maior ou menor controle e gradação no emprego do peso no teclado.

Glenn Gould

Quando se coloca o banco de forma ao antebraço ficar abaixo do nível do teclado, a acção digital mais enérgica e profunda pode exigir um esforço acrescido. No entanto, este tipo de articulação digital oferece uma maior separação entre os sons (*non legato, bem articolato, marcato*). As diferenças de sensação nas pontas dos dedos e nos braços pela maior ou menor utilização do peso, são mais evidentes. Glenn Gould terá sido o pianista que levou este tipo de postura ao limite. Para isso utilizava uma estranha cadeira particularmente baixa. Para além do talento musical inato, e de um ouvido extraordinário,

a sua prodigiosa técnica, deve-se não só à prática frequente do órgão, mas sobretudo ao exaustivo estudo com o emprego de um exercício de activação mental chamado *fingers tapping* que lhe terá sido proposto pelo seu professor Alberto Guerrero:

A ideia para a técnica de finger tapping aparentemente terá ocorrido ao seu primeiro professor, Alberto Guerrero, quando assistiu a um circo chinês. Num dos números artísticos em destaque, um menino de três anos executava uma dança inacreditavelmente complexa e exigente. Guerrero foi ao camarim para descobrir como é que esse exercício era realizado, ao que o treinador correspondeu, demonstrando como tinha ele próprio movido os membros da criança nos passos correctos da dança, enquanto o menino permanecia passivo e descontraído. Mais tarde, a criança tinha de reproduzir os movimentos sózinho, enquanto recordava a sensação de relaxamento e sem esforço. A adaptação de Guerrero desta técnica para o teclado envolveu a colocação da mão relaxada no teclado, com o braço livremente pendente, as almofadas dos dedos repousando sobre as teclas, e as segundas juntas (articulações entre a falange e a falanginha) como o ponto mais alto. A outra mão, de seguida, bateu individualmente nas pontas dos dedos ou na sua última articulação (entre a falanginha e a falangeta) até ao chão do teclado, permitindo que as teclas regressassem rapidamente à posição inicial. Após isto, os dedos realizaram o mesmo movimento sem a ajuda da outra mão, mas mantendo a mesma sensação de esforço.²⁰

Esta posição do antebraço abaixo do nível da superfície do teclado obriga a algum desequilíbrio na articulação do pulso: a acção digital, leva a mão a levantar-se, formando o metacarpo um ângulo de aproximadamente 70° com o teclado. Este recuo da mão pode resultar numa posição de *stress* do carpo (pulso), ou seja, de tensão e atrito na movimentação dos tendões quando passam pelo túnel cárpico. Esta é uma das origens do síndrome do túnel cárpico, uma das afecções mais graves e recorrentes entre pianistas.

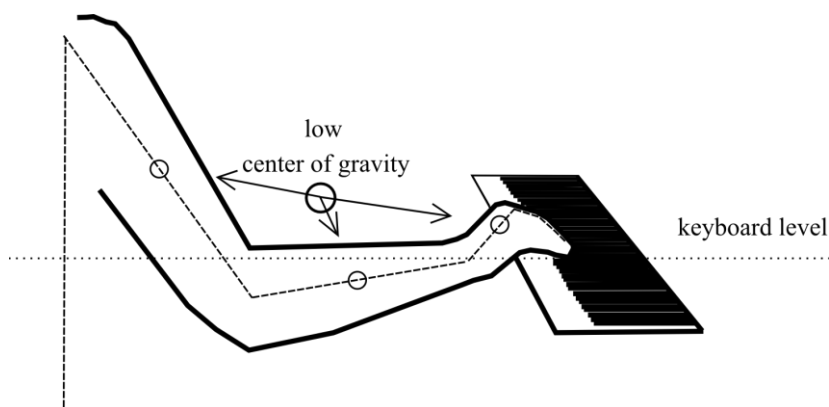


Fig. 19: Posição baixa do braço

Grigory Sokolov

Muitos grandes pianistas como Grigory Sokolov adoptam posturas bastante altas. Não se nota qualquer constrangimento resultante desta sua posição, antes pelo contrário, a mestria do seu pianismo é de uma consistência e de uma variedade sábia, correspondendo indubitavelmente a uma enorme consciência das características específicas deste factor postural. Devemos, contudo, alertar para alguns riscos que lhe são inerentes. Quando se sobe a altura do banco e o antebraço assume um ângulo de cerca de 160° com o teclado, o espaço para uma articulação digital mais activa fica condicionado: os dedos podem estar em contacto com o teclado, mas a mão fica mais afastada, não favorecendo assim a sua organização e desconstracção. Esta posição alta do pulso e do antebraço pode, contudo, facilitar outro tipo de passagens rápidas como, por exemplo, as de articulação digital menos marcada, ou aquelas que empregam o pêso por via de impulsos do braço ou do tronco para a frente. Considerando, no entanto, que deste modo os cotovelos tendem a avançar, assumindo uma posição mais impositiva sobre as mãos e o teclado (tipo “*motard*”), a diferenciação sobre o emprego ou não do pêso fica menos clara. Fácilmente se pode cair no tipo de ataque acelerado e agressivo, carregando no teclado com força e não com pêso.

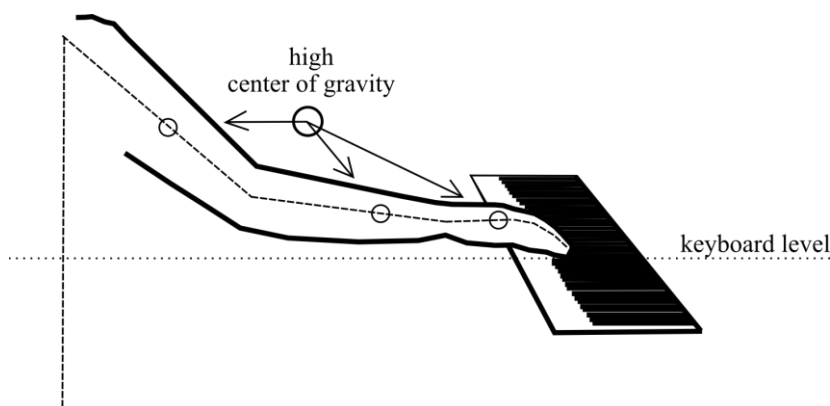


Fig. 20: Posição alta do braço

Mangueiras de borracha

O antebraço e o braço devem participar na elasticidade de todo o sistema: se por vezes a sua movimentação é mínima, noutras pode ser bastante impressiva, devendo manter-se harmoniosamente “reunida”, como se ambos fossem feitos de borracha (“mangueiras de borracha”). Como ilustração desta ideia, recordo um episódio em cuja ocasião tive o privilégio de ouvir o Quarteto Borodin com Sviatoslav Richter ao piano interpretando o Quinteto de Shostakovich na Grande Sala do Conservatório Tchaikovsky em Moscovo: num determinado momento Richter iniciou um movimento bastante lento com o tronco, inclinando-se para a direita e para a frente descendo o seu braço direito, completamente distendido, muito abaixo da altura das teclas, levantando-o de seguida com a ascensão do tronco e deslocando-o progressivamente para a esquerda, passando a mão bem alta por cima do teclado, num grande arco que iria terminar pesada mas vagarosamente num magnífico *fortissimo* num “bordão” grave. Não é possível descrever a qualidade única daquele som. Ficou a sua memória para o resto das vidas de todos os que o ouviram...

Força e firmeza digital

Desde que nasceram, a maior parte dos pianistas profissionais habituaram-se a sentir uma resistência natural e uma estabilidade nas suas articulações ao nível dos dedos: dispunham de forte tónus muscular.²¹ Esta espécie de relativa firmeza espontânea das articulações tem um papel relevante, já que permite a transmissão assertiva de qualquer impulso ou movimento do dedo à tecla, praticamente sem esforço. Quando esta capacidade se encontra mais ou menos reduzida (musculatura flácida) todo o trabalho técnico se debate com a frustração da inconsequência do gesto, requerendo por isso um esforço suplementar de activação da firmeza articular com contracções que permitam colmatar o fraco tónus muscular e a instabilidade das juntas articulares (ver «O Piano de concerto e a técnica dos nossos dias,» p. 179).

É natural que a firmeza digital seja um dos objectivos da exercitação técnica. A firmeza não surge espontâneamente do exercício da fixação muscular, mas antes pela

musculação derivada da movimentação articular (ver «Estabilidade das juntas,» p. 114), ou seja, depende sobretudo da sua ginástica como, por exemplo, a da busca do “ponto isométrico.”

Não é de força muscular que se constrói o virtuosismo. A capacidade de resistência ao cansaço é, evidentemente, uma variável relevante, mas talvez em muito menor grau do que muitos supõem. Virtuosismo instrumental implica sobretudo o “soltar dos nós” provocados pela contracção inútil que leva à ineficácia motora.

Trabalho Pianístico

Trabalho fora do piano

Alguns ditos novos métodos ainda hoje advogam a exercitação dos músculos dos dedos fora do teclado, por exemplo, numa mesa, ou com o emprego de mecanismos, pêsos e cintas elásticas. Esta estratégia de trabalhar fora do instrumento, se por um lado favorece a atenção nos movimentos e nos sinais cinestésicos resultantes, por outro dificilmente colhe informação fiável já que não reproduz a complexidade das combinações de mobilização muscular que a descida da tecla e a produção do som exige. As informações e o treino adquirido desta forma tornam-se redutores e mesmo equívocos. O mesmo se verifica no trabalho num piano vertical ou electrónico. Para muitos pianistas proprioceptivamente mais sensíveis, a rentabilidade das horas de trabalho nesses instrumentos é conflagrantemente baixa. Sòmente com um grande esforço de imaginação conseguem “fabricar” mentalmente as sensações que se procuram num piano de concerto.

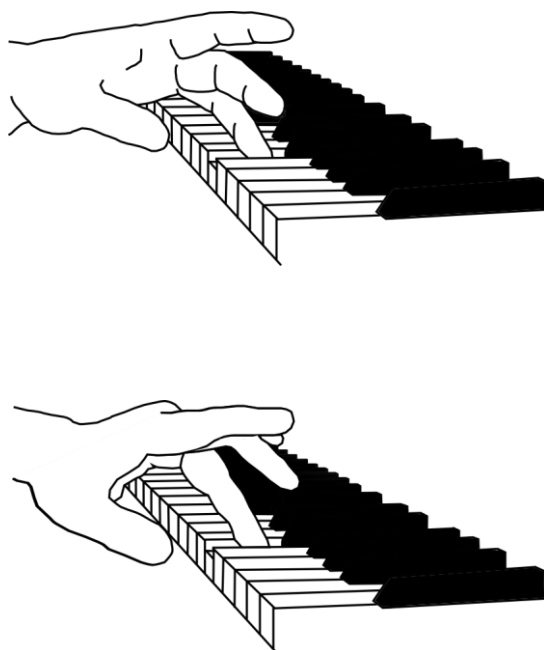
Despertar o diálogo entre o cérebro e o corpo

A rotina diária deve sempre passar inicialmente pela activação mental consciente da sensibilidade e recolha de todo o tipo de sinais originados na pele e nos músculos, dos mais finos aos mais evidentes. Este primeiro contacto com o instrumento deve ser

orientado no sentido de verificar a independência das várias alavancas, nomeadamente dos dedos, pulso, cotovelo, ombro, pescoço, costas. A atenção deve assim procurar todas as sensações somáticas e proprioceptivas com o emprego de uma ginástica de movimentos de deslizamento na superfície das teclas e alongamento das diferentes articulações em todas as direcções possíveis e em sentidos opostos, e ainda movimentos circulares que incluam todas as variações disponíveis dos respectivos raios.

Sensibilização da pele da falangeta

Com o objectivo de despertar o sentido do tacto para a recepção dos mínimos sinais tácteis associados aos proprioceptivos, deve proceder-se da seguinte forma: deslizar na superfície da tecla em todas as direcções, sentindo total leveza nos braços, e estudando a tracção da pele da falangeta, da almofada até à unha, e vice-versa. Pretende-se assim criar, entre a pele e a tecla, a sensação de contacto absoluto potenciador de todo o tipo de exercícios, como se se procurasse um imaginário e ténue fenómeno de magnetismo ou de electricidade estática entre as duas superfícies. Este é o procedimento da “chamada” de pele (ver «Chamadas,» p. 136).



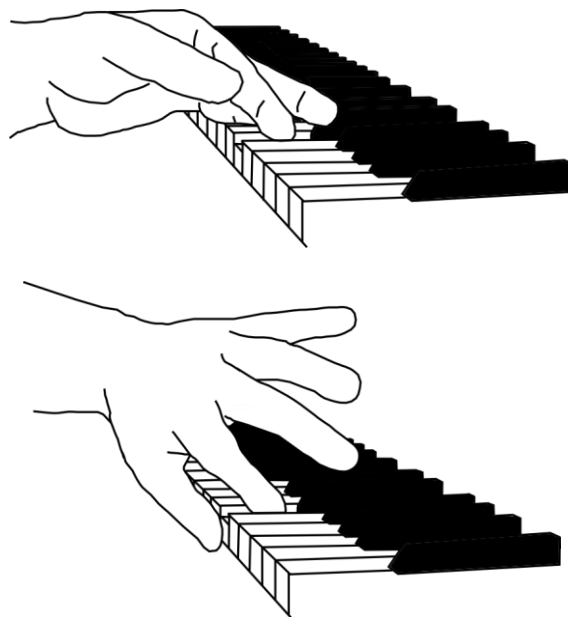


Fig. 21: Revoluções proprioceptivas na ladeira

Polegar

Na execução pianística o polegar é muitas vezes negligenciado ou mesmo esquecido. No início da história da técnica digital no órgão ou no cravo, a sua utilização era, por vezes, evitada. Ainda hoje podemos observar com frequência que os alunos não se apercebem da inactividade dos seus polegares: não actuam, limitam-se a ser posicionados em cima da tecla (nem sempre na melhor postura), sendo então empurrados com a mão ou o braço até ao “chão” da tecla. A falta de confiança no polegar é tal que o seu “desempenho” passivo não admite outra possibilidade que não a do encontro com o som no “chão.”

A razão desta inibição prende-se, não com a falta de recursos neuromusculares, mas, pelo contrário, com um número comparativamente maior de competências do

polegar em relação aos restantes dedos. Em virtude de dispôr de nove músculos, a sua acção é de algum modo mais complicada para o cérebro. No trabalho motor, a nossa mente tende a adoptar sempre os atalhos que se lhe afigurem mais económicos. Neste caso o afundamento directo na tecla do polegar com o movimento do pulso parece a via mais económica. Este equívoco, podendo surgir naturalmente em qualquer criança, num estudante avançado de piano não tem qualquer razão de existir.

O “despertar” do polegar é, pois, uma preocupação permanente do trabalho pianístico. Nesta fase inicial de activação sensorial da pele, deverá, pois, merecer especial atenção o foco no polegar, procurando sentir todos os ângulos e regiões de contacto da pele com a superfície da tecla, sem qualquer inibição, e ensaiando algumas descidas ou mesmo ataques leves que revelem a sua capacidade e autonomia.

Trabalho vertical e circular

Na descida das teclas o trabalho dos dedos tem sempre em maior ou menor grau uma componente de combinação muscular de perfil circular, em especial o polegar. A complexidade e diversidade de movimentos que o polegar é capaz de produzir indica a absoluta necessidade do seu estudo específico e pesquisa diferenciada. De todo o modo, sublinha-se a conveniência de associar permanentemente o trabalho dos dedos à movimentação da descida da tecla, de perfil mais ou menos vertical ou circular, do pulso, do cotovelo e do ombro.

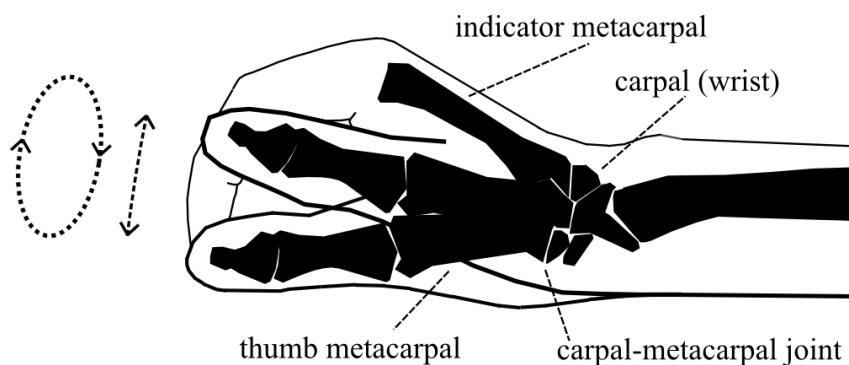


Fig. 22: A articulação do polegar

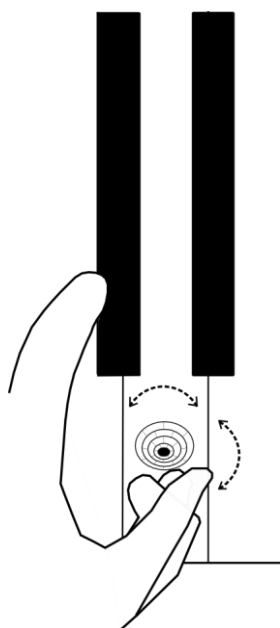


Fig. 23: Prospecção do polegar na ladeira

Massagem

Tal como em qualquer outra actividade atlética, antes de se sujeitar o sistema neuromuscular a esforços mais ou menos intensos deve proceder-se ao seu “aquecimento.” Com os dedos colocados em contacto com o “chão” da tecla num “cluster” de notas, sugere-se, numa primeira abordagem, a massagem das articulações dos dedos, da mão e do braço, com a repetição de movimentos lentos de afundamento no teclado, amolecendo a estrutura e a rigidez muscular de qualquer das alavancas, com oscilações em todas as direcções, nomeadamente para a frente e para trás, variando a carga, de nula a moderada. O aquecimento da musculação deve processar-se com movimentos de flexão e extensão dos dedos ao nível da “ladeira,” do escape e do “chão.”

Por meio deste contacto de pressão variável com as teclas pode aproveitar-se a

compressão da pele para ir criando alguma *endurance* no tecido da pele, uma espécie de endurecimento na cabeça dos dedos, tipo calo, particularmente útil para ataques mais rápidos ou violentos.

Verificação do centro de gravidade

Para testar a existência de relaxamento muscular que permita a melhor gestão de diferentes níveis de altura do “centro de gravidade” deve executar-se o exercício do seu abaixamento do seguinte modo:

1. Pousa-se os dedos no teclado de forma a sentir o peso de todo o sistema no “chão”
2. Para garantir que o sistema permanece flexível, executa-se algumas basculações das várias articulações; no caso de persistir qualquer dúvida em relação ao relaxamento do sistema podem executar-se alguns afundamentos bruscos com alguma carga de pressão acrescida
3. Curvando o tronco para a frente, baixam-se os ombros até atingir o ângulo limite entre o antebraço e o braço
4. Nessa posição extrema de abaixamento do centro gravitacional efectuem-se repetidas oscilações laterais dos cotovelos, sentindo o seu peso, seguidas de abandono instantâneo
5. Regresso à posição natural do início

Rotina diária

Hanon

Depois de um aquecimento preliminar podemos então iniciar uma exercitação técnica mais especializada. As fórmulas que se sugerem obedecem a uma lógica de estabilização progressiva da confiança nos sinais proprioceptivos dos dedos.



Ex. 23: Estrutura do exercício tipo “Hanon”

Em primeiro lugar temos uma fórmula “inspirada” nos exercícios *Le Piano Virtuose* de Charles-Louis Hanon, mas que, dada a sua estrutura, abrange as principais dificuldades que a escrita pianística coloca, com a exceção da passagem do polegar. Dadas as características tendencialmente desestabilizadoras do deslocamento lateral que este movimento exige, opta-se por guardar para outro momento a sua abordagem.



Ex. 24: Exercício tipo “Hanon”

Como se pode observar, esta fórmula contém na primeira secção a abordagem de acordes de três sons e de notas dobradas. Inclui, além disso, o problema do zigue-zague (movimento com mudanças de direcção), que, como é sabido, torna mais complexa a execução de passagens rápidas. A segunda parte é um fragmento de escala, proporcionando o trabalho de igualização próprio deste tipo de passagem.

Calibragem das articulações: spiderhand

Deve aproveitar-se a sequência de notas para ir alternando a execução de notas em simultâneo e notas separadas (com flexões de todas as articulações da mão, com particular atenção para as juntas metacarpo-falangianas e carpo-metacarpiana no caso do polegar; ver «Calibragem da mão e dos dedos» p. 101).

O termo «*spiderhand*» foi inspirado no desenho do vestuário do herói «*Spiderman*», e tem a ver com a ideia de se desenhar mentalmente umas linhas imaginárias, na parte dorsal da mão, ligando as referidas juntas; o objectivo é estabelecer uma “comunicação” entre essas articulações, observando o paralelismo do seu movimento de sobe-e-desce.

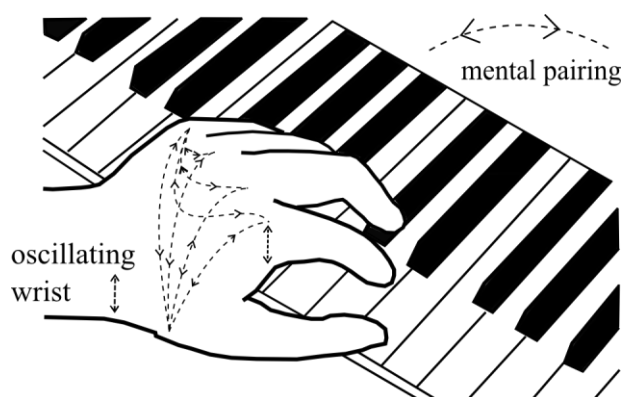


Fig. 24: Spiderhand



Ex. 25: Calibragem das articulações no exercício “Hanon”

Ligar notas 2 a 2

Utilizar a configuração do exercício tipo «Hanon» para praticar movimentos

integrados de todo o braço e da mão, para a frente (dentro do teclado) e para trás (movimento de “gaveta”), ligando as notas de duas em duas.

Harpejos

G. Kogan observa:

Alguns estudantes afastam bastante os dedos logo na “partida” da passagem rápida, como se tentassem cobrir antecipadamente e envolver o maior território possível da subsequente “corrida.” Isto apenas convoca uma tensão prejudicial na mão e diminui – não aumenta – a facilidade da execução seguinte.²²

Antes de se passar ao trabalho digital com passagens de polegar incluídas, deve exercitar-se a estrutura muscular apropriada para a execução estável de acordes, com fórmulas de harpejos que solicitam, primeiramente, aberturas reduzidas e fugazes da mão (harpejos “duplamente enrolados”) enquanto se exercita o zigue-zague digital. Nesta sucessão de exercícios sugere-se a adopção da sequência de harpejos tendo como nota fixa a tônica inicial (dó no caso exemplificado), sobre a qual se constrói respectivamente harpejos perfeitos no estado fundamental (maior e menor), na primeira inversão (maior, diminuto e menor), e segunda inversão (maior e menor), seguindo-se os harpejos de sétima menor com terceira maior (tipo sétima da dominante) e respectivas inversões, finalizando-se com o harpejo de sétima diminuta:



Ex. 26: Harpejo duplo-enrolado

Na fórmula harpejos “enrolados simples,” deve evitar-se que a estrutura da mão enrijeça, ou ganhe forma fixa. Para isso deve proceder-se à “chamada” antecipada de dois

dos dedos que se seguem (apenas dois): a “mancha” da mão no teclado deve abarcar apenas três notas do harpejo de cada vez:



Ex. 27: Harpejo enrolado simples

Por fim, aborda-se os harpejos com passagem de polegar incluída (harpejos “seguidos” e outros), vigiando-se a igualização sonora e a informação proprioceptiva obtida, valorizando nomeadamente os sinais dos ângulos oblíquos e dos “calços” de deslocamento lateral (ver «Passagem de polegar,» p. 145):



Ex. 28: Harpejo seguido 3/6 maior



Ex. 29: Harpejo quebrado diminuto



Ex. 30: Harpejo seguido 3/6 menor



Ex. 31: Harpejo seguido 4/6 maior e menor

8va

8va

8va

8va

Ex. 32: Harpejos de 7.^a da Dominante

Ex. 33: Harpejos seguidos e quebrados de 7.^a diminuta

Fórmulas rítmicas

A execução destes exercícios de rotina deve iniciar-se primeiramente sem ritmo e sem necessidade de continuidade, ou seja, podendo repetir-se (“mastigar-se”) alguns dados proprioceptivos. Progressivamente, já com uma pulsação fixa, estes exercícios vão sendo executados com variações rítmicas mais rápidas, procurando a eficácia de automatismos.

Adoptando uma pulsação fixa, inicia-se a execução dos exercícios aplicando fórmulas rítmicas de variação:



Ex. 34: Fórmulas rítmicas

Aconselha-se a introdução de outros desenhos de sequências de notas extraídas de passagens de obras que necessitam de preparação e estudo continuado (ver «Trabalho com fórmulas rítmicas», p. 148).

Estudo diversificado de exercícios digitais

Vectors de descida Bw, Fw, N, U

Como vimos anteriormente, o desenho das acções digitais nas descidas das teclas pode ter diferentes direcções e sentidos. Gràficamente podem ser imaginados como vectores de ataque, com determinados ângulos, ou podem ser incluídos em gestos mais amplos de tipo curvilíneo.

Distinguem-se assim gestos de descida para a frente (Fw: *forward*), para trás (Bw: *backward*), e gestos de tipo circular, desenhando arcos circulares com a configuração da letra “U” ou, de forma inversa, da letra “N” na superfície das teclas (NU).

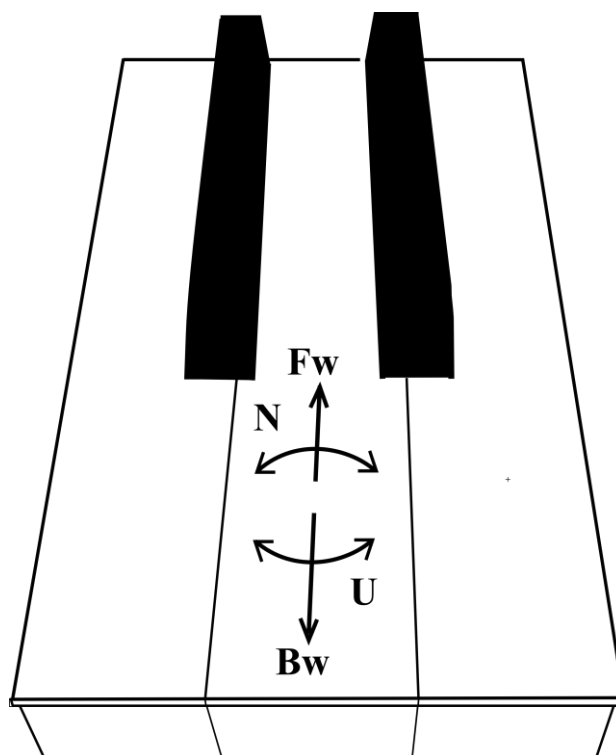


Fig. 25: Vectores de acção na tecla

Diferentes combinações

O trabalho digital sobre as teclas não obedece a um perfil simples e uniformizado. Antes corresponde a um conjunto de combinações sempre variáveis de mobilização muscular e de carga, consoante a necessidade e o contexto, com ou sem afundamento ou levantamento do pulso, simultâneo ou posterior, com ou sem contacto prévio com a tecla, associado a um movimento descendente, ascendente ou circular do braço, com ou sem saída do teclado, mantendo ou alterando instantaneamente a qualidade de processos técnicos.

Chamadas

As “chamadas” são uma forma de prospecção ou de sintonia prévia com os dados

que serão necessários para a execução do ataque, isto é, visam a preparação das acções subsequentes nas teclas. Podem ser mais ou menos demoradas, ou instantâneas. Estas operações devem partir de um estado de relaxamento e, simultaneamente, de alerta sensorial nas mãos e braços que possibilite a antecipação do desenho e da energia dos esforços e acções musculares. É um procedimento essencial em muitas situações como, por exemplo, no trabalho de saltos (ver «Saltos,» p. 151).

Em geral, as “chamadas” são processadas na sensibilização da pele das almofadas das falangetas, sentindo o local na superfície (e mesmo em níveis inferiores como a “ladeira” ou o duplo escape) onde se efectuará o ataque seguinte. Este estudo proprioceptivo deve realizar-se sem mobilização dos músculos não intervenientes, ou seja, deve manter-se uma sensação predominante de “moleza” em todo o sistema.

Início de um longo percurso: shake e ralenti

Início esta descrição de tipos de exercitação digital pelo *shake* e *ralenti* apenas por este ter sido o primeiro trabalho técnico de tipo laboratorial que criei e adoptei. Este processo teve origem na dificuldade que, a dada altura, senti em rentabilizar o trabalho nos pianos verticais, de teclado leve, que equipavam os estúdios onde me era possível estudar. A sensação de total entorpecimento e impreparação muscular sentida ao ensaiar num piano de concerto relativamente pesado e profundo levou-me a tomar medidas que hoje considero um tanto radicais, mas que serviram definitivamente para dar início a uma análise detalhada e exaustiva dos processos ligados à execução pianística. O diagnóstico de então consistia no reconhecimento de uma carência significativa nas capacidades de diferenciação e firmeza muscular digital. Imaginei que, tal como para os atletas, seria necessária a potenciação da energia muscular. Se observarmos com cuidado o trabalho dos atletas no ginásio com aparelhos de pêsos e de elásticos, reparamos que a energia é absorvida e acumulada, não através da rapidez, fixação ou violência do exercício, mas antes pela experimentação concentrada dessa energia ao longo do intervalo de tempo que cada articulação demora a concluir a respectiva execução, isto é, não interessa a velocidade de execução, mas a resistência e capitalização da tensão muscular.

Ao contrário do ginásio, no estúdio não dispunha de aparelhos do género, nem tão pouco a perspectiva da sua utilização me pareceu atractiva. Recordando o exemplo de Schumann e de outros, senti sempre alguma repulsa por este exemplo de exercícios de musculatura digital no qual a mão é “amarrada” a uma máquina primitiva de constrangimento postural, que dificilmente poderia acompanhar a complexidade de combinações de movimentos e de flexibilidades necessárias à execução pianística. A ideia que então surgiu foi a da sua simulação, ou seja, preparando o ataque com uma prévia identificação nítida e diferenciada do movimento de alavanca, com subidas e abandonos rápidos e em repetidas vezes da falange (uma espécie de sacudir a falange em cima da tecla: “*shake*”), separando esse movimento das restantes alavancas, executa-se a descida, partindo da posição alta da falange, imaginando que o dedo tem de atravessar um espaço preenchido com plasticina. A densidade imaginada da plasticina substituíra assim a resistência dos pêsos ou elásticos. Quando experimentei este exercício, pela primeira vez observei que, involuntariamente, o movimento se alterava a partir do momento em que o dedo sentia a superfície da tecla. O desafio passou então a incluir a manutenção uniforme da tensão imaginada (a plasticina) ao longo de todo o movimento aéreo (sem contacto com a tecla), continuando depois a descida da “ladeira” até ao “chão” sem qualquer tipo de alteração da velocidade. Para aumentar o rendimento deste trabalho, decidi accionar a barra de feltro entre as cordas e os martelos que faz o efeito de surdina (disponível nalguns pianos verticais). Se nas primeiras tentativas, dada a lenta velocidade da descida da tecla, o martelo não chegava a tocar na corda, depois de algum tempo, com o progressivo domínio da energia e da continuidade do movimento descendente do dedo, começou a ser possível “pedir” um som bem definido. Assim este exercício compõe-se de duas fases:

1. *Shake*—Colocada a mão em posição de repouso natural com os dedos sobre as teclas, eleva-se repetidamente a falange até ao limite da articulação e deixa-se cair abandonada sobre a tecla sem qualquer afundamento, em movimentos rápidos e leves, sentindo o pêso específico do dedo (se o movimento estiver completamente solto, este impacto das pontas dos dedos sobre as teclas produz um ruído nítido). Este exercício assemelha-se a um “sacudir” da articulação metacarpo-falangiana, (daí o nome de “*shake*”), e serve para uma clarificação mental do canal de comunicação para aquela alavanca, isto é, separado de todas as outras²³.

2. *Ralenti*—A descida sobre a tecla e dentro do teclado até ao “chão” processa-se numa velocidade bastante lenta e contínua, como imagens ao *ralenti*.

Ao fim de algumas semanas desta terapia senti claramente um acréscimo da massa muscular, em particular dos músculos intrínsecos da mão. Quando se proporcionou nova oportunidade de ensaiar num piano de concerto, a diferença sentida foi surpreendente. Durante alguns meses este tipo de trabalho laboratorial deu os seus resultados.

Este exercitar do movimento da falange pode ter duas funções importantes:

1. Sinalizar e isolar no cérebro o “canal” de comunicação com os músculos de cada dedo (shake)
2. Permitir o contróle da continuidade e da velocidade da descida lenta do dedo na “ladeira” (*ralenti*), indispensável, por exemplo, em sequências melódicas em *legato cantabile* e em *p* ou *pp*

Hoje são para mim evidentes as limitações deste tipo de exercício: é uma espécie de proto-ataque. Apesar de tudo mantém-se a relevância de alguns “ganhos,” nomeadamente, a sensação de contróle da velocidade da descida da tecla com a significativa “diluição” do impacto do ataque do martelo na corda (ruído), e a potenciação da capacidade de projecção sonora substancial e não-agressiva por meio de uma transmissão “arredondada” da energia muscular no teclado.

Reflexos ou chicotes

Os “reflexos” ou “chicotes” são ataques rapidíssimos, antecidos de total repouso e abandono da mão; são executados com os dedos totalmente leves e soltos (como um golpe de chicote; ver «Comandos de ataque e de repouso instantâneos e coincidentes», p. 94): a falange sobe rapidamente cerca de 4 centímetros e cai imediatamente na tecla, à custa exclusivamente do pêso do próprio dedo, ou com alguma carga da mão. Os dedos mantêm um perfil dorsal convexo (de repouso natural) ao longo de todo o exercício. Para assegurar a diferenciação neste perfil de trabalho, sugere-se o teste de “*shake*” prévio. A subida e descida não devem ser pensadas ou geridas separadamente e de forma diversa. Subida e descida constituem um só movimento de sobe-e-desce, sem interrupção, de tal

forma instantâneo que no cérebro deve corresponder a um só comando. O total abandono prévio da mão e dos dedos deve ter uma duração considerável e ser rigorosamente medida com o emprego de uma pulsação lenta subdividida a uma fracção mínima controlável:



Ex. 35: Organização do ataque do chicote com pulsações de subdivisão

Tal como anteriormente referido, este exercício otimiza a velocidade e a confiança no processamento mental da execução (ver «A velocidade do processamento mental,» p. 93). Neste sentido, este exercício combina perfeitamente com o *finger tapping* de Alberto Guerrero (ver «Glenn Gould,» p. 118).

Ataques pinçados

No caso de passagens brilhantes (como, por exemplo, as extensas passagens rápidas em semicolcheias em Mozart) é essencial dispôr de energia digital que torne sustentável a combinação de velocidade e trabalho muscular sem comprometer uma certa leveza de “*toucher*.” Esta acção digital deve basear-se quase exclusivamente no trabalho dos flexores (utilizando os extensores na recolocação dos dedos) deslizando na “ladeira” livres da carga ou pêso do braço. Este movimento pode ser mais lento (em descida profunda, com grande aderência da almofada da pele com a tecla) ou mais rápido e superficial como ao “pinçar” a tecla. Aconselha-se a exercitação deste tipo de passagens com ataques rápidos, em andamento moderado ou com fórmulas rítmicas, variando em amplitude os respectivos ângulos, procurando “calços” para os deslocamentos laterais, utilizando predominantemente os músculos flexores e laterais no caso dos dedos, e os extensores e rotativos no caso dos polegares (ver «Vectores, BW, FW, NU,» p. 135).

Ataques preguiçosos

Já nas passagens rápidas mais “marcadas” e vigorosas (como, por exemplo, algumas passagens rápidas em Beethoven) a sonoridade desejada implica a descarga de pêso na tecla no momento do ataque. A disponibilidade deste pêso não deve ser confundida com o emprego de força. Assim, a forma organizada de a encontrar é, partindo de um estado de completo abandono do dedo pousado em cima da tecla (chamada mole, dedo convexo), proceder à preparação prévia de cada ataque, com a subida rápida da falange aproximadamente três centímetros acima da tecla, seguida de um ataque enérgico (veloz) com carga de mão e antebraço, e com o dedo completamente abandonado (“preguiçoso,” ou seja, estruturado apenas com a resistência natural do respectivo tónus muscular)²⁴. A sonoridade obtida deve ser robusta, mas não agressiva. Sublinhe-se a importância de cada dedo entrar em total abandono muscular imediatamente após cada ataque.

Lift e anémona

Descendo lentamente o dedo com o pêso da mão/braço até ao “chão” da tecla, o exercício “*lift*” realiza-se com a subida (elevação, *lift*) da junta metacarpo-falangiana (movimento ascendente da falange e do metacarpo), enquanto a ponta do dedo exerce uma acção passiva, com a ponta sempre em permanente contacto com a tecla. Enquanto isso o pulso mantém sensivelmente a mesma postura. Este exercício baseia-se na aplicação individualizada da mesma massa (mão/braço) em cada dedo, sem impactos na superfície da tecla. O início da descida deve ser efectuado ligeiramente abaixo do nível do teclado o que favorece a igualização, o controle da cõr, e a qualidade do “transporte” do som de uma tecla para a outra, por via de uma leitura proprioceptiva “interior” e sensível.

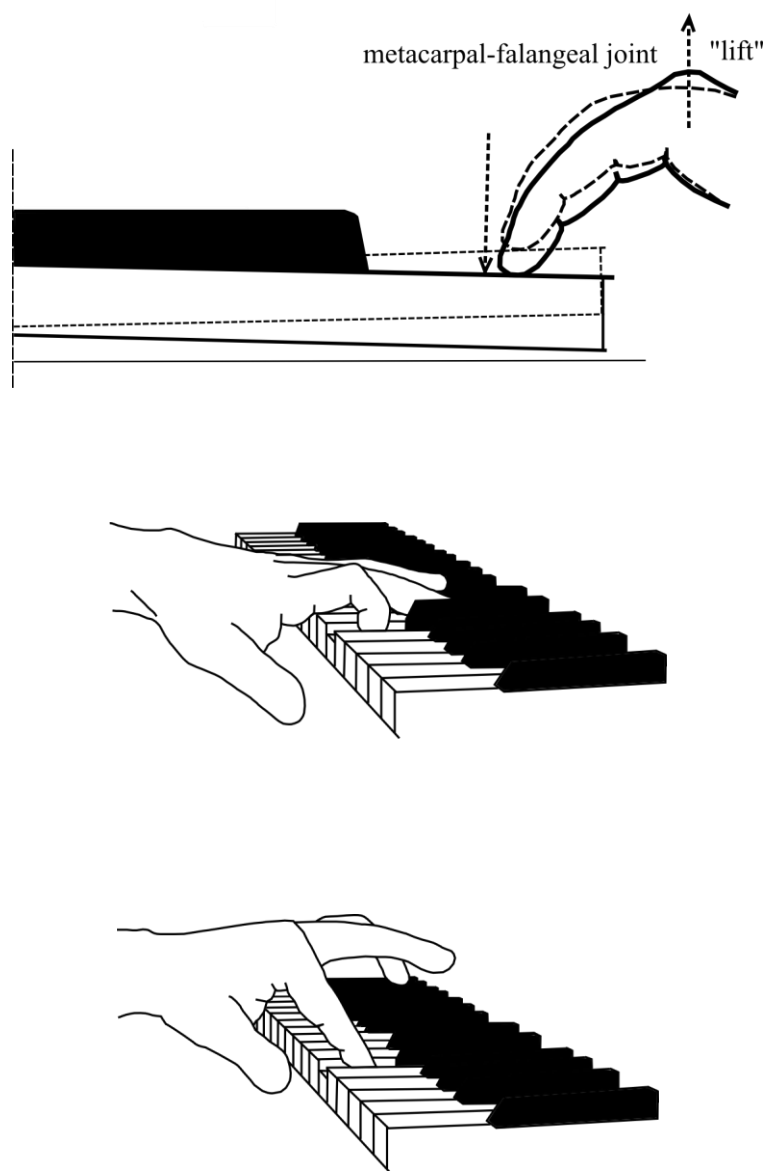


Fig. 26: Lift

A “anémoma” consiste em combinar em simultâneo o movimento do “*lift*” com uma contracção instantânea dos músculos extensores de todos os restantes dedos da mão seguida de abandono imediato. A imagem da anémoma-do-mar surgiu pela semelhança deste gesto (apesar de em sentido inverso: a mão abre, enquanto a anémoma fecha) com a reacção instantânea tipicamente defensiva da referida planta marinha.

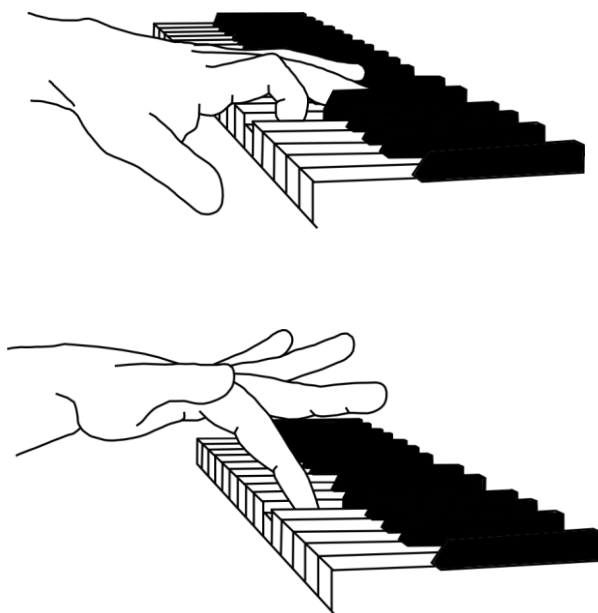


Fig. 27: Anémona

Passagens rápidas

Sintonizar os diferentes níveis da tecla

Antes de iniciar o trabalho das passagens rápidas é essencial definir previamente o nível do teclado onde a energia deve ser máxima, ou seja, o nível a partir do qual a desmobilização deve ser imediata. Como anteriormente referido, a sonoridade pode exigir um “*toucher*” mais profundo ou mais superficial. Assim, será conveniente proceder-se a uma abordagem prospectiva dos diferentes níveis existentes, com o afundamento diferenciado do pulso do “chão” até à superfície.

A prospecção de mobilização muscular deve incluir o “fecho” de “pontos isométricos,” o qual se pode obter durante a descida da tecla “sentindo” os extensores para a frente, seguida de paragem na resistência do escape com a mobilização dos flexores para trás. Nos polegares o processo pode envolver primeiro a prospecção para trás e lateral seguida de “fecho isométrico” circular e para a frente. Este “fecho” de “isométricos” deve

abranjer igualmente grupos de notas, o que favorece a sua igualização.

Introdução de ordens instantâneas

Aquilo que é decisivo neste tipo de passagens é a velocidade de processamento mental das ordens motoras (mobilização e desmobilização muscular) e dos resultados auditivos (ver «Mente,» p. 91).

Kogan observa²⁵:

É necessário desenvolver e dominar o processo psicológico da desaceleração [aqui no sentido de desmobilização muscular]—a condição mais indispensável da boa técnica motora.

Sergey Kleshchov²⁶ é aqui citado por Kogan:

Tocar rápido e igual é o resultado da correlação precisa dos processos de intercâmbio entre a excitação e a paragem [desmobilização].

Kogan prossegue:

O problema mais complicado é reter esta correlação pois o processo de excitação parece mais rápido e em geral mais estável que o processo de paragem. Contudo, este último processo, sendo mais fraco e mais instável, desaparece muito facilmente durante a aceleração do tempo.

As passagens rápidas podem solicitar maior ou menor actividade digital, dependendo do efeito desejado. São de muitos tipos diferentes: podem utilizar maior ou menor carga de pêso, ou nula (ver «Ataques preguiçosos» e «Ataques pinçados,» p. 140). Os ataques podem ser mais ou menos profundos, ou superficiais (tipo *glissando*). Grigory Kogan ilustra uma vez mais por palavras este tipo de técnica:

Iniciar a passagem “desde os lábios” e “correr” muito levemente, . . . em “pontas de dedos,” e não “pisando com o pé inteiro,” o que significa sem pressionar as teclas até ao chão, mas antes “quase” sem as tocar. . . . Ao longo deste processo a mão deve ser levemente inclinada lateralmente – na direcção do movimento²⁷.

Válvulas de desmobilização

Mesmo que o resultado final pretendido seja o de uma passagem rápida ligada, o trabalho de preparação em tempo moderado exclui o emprego de *legato*. O importante é a criação de “válvulas” de relaxamento instantâneo entre cada ataque (“ensanduicar”

flashes de comandos de desmobilização), evitando qualquer tendência de continuidade do esforço muscular. Assim a igualização num movimento rápido trabalha-se sobretudo em *non legato* (ver «Passagem do polegar,» p. 145).

Sequências de notas

É frequente o trabalho em separado de uma sequência de notas particular onde se detectou uma dificuldade. Nestes fragmentos de passagens, o seu início deve ter em conta o “movimento” anterior, enquanto a sua conclusão deve resumir-se apenas à desmobilização digital, evitando qualquer apoio ou inércia. Quando se procede à selecção das notas para essa sequência é de evitar a escolha que faça incidir o seu início ou conclusão num quinto dedo ou num polegar. Além de garantir a continuidade da passagem, desaparece qualquer “tentação” de apoio excessivo, de inércia ou de bloqueio. O quinto dedo e o polegar tendem a “fechar” a mão para qualquer deslocamento lateral. A sua igualização com os restantes dedos deve, pois, processar-se numa secção intermédia da sequência (ver «Polegar,» p. 124). Grigory Kogan chama a atenção para esta questão:

No trabalho de uma secção de uma peça, é aconselhável não fixar excessivamente o seu início e fim pois isso leva à formação de juntas difíceis de limpar, o que, mais tarde, devido à sua divisão exagerada, impedirá a fluidez da sua *performance*.²⁸

Referindo-se ao aumento da velocidade Kogan sugere:

Para acelerar consideravelmente o tempo, como já é sabido, deve “reduzir os ‘comandos’ da consciência,” e começar a contar como os maestros “não “a quatro,” mas “a dois.” Depois deste exercício dominado, após algum tempo, tente continuar da mesma forma – “a um,” pensando por compassos.²⁹

Passagem do polegar

Numa passagem rápida a passagem do polegar não pode ser realizada do mesmo modo que num movimento moderado ou lento. Tal como acima indicado, na sequência rápida os sons podem soar ligados, mas a sua execução, na maior parte dos casos, obedece a uma gestão de *non legato* (exceptua-se o caso da passagem tipo *glissando*; ver «Passagem tipo *glissando*,» p. 146). Nestes casos a passagem do polegar deverá ser

concretizada apenas com a deslocação instantânea e rasante da mão (sem afastar os dedos da superfície do teclado), ou seja, sem mover activamente o polegar por debaixo dos outros dedos.

O trabalho de aperfeiçoamento deste tipo de execução faz-se sobretudo com uma clara sinalização de “chamadas” de superfície ou ligeiramente abaixo, com os dedos agrupados nas respectivas posições em que irão tocar. As deslocações no teclado são sempre rasantes e devem supôr a verificação da flexibilidade de todas as articulações, em particular a do pulso o qual, com uma leve rotação, poderá contribuir para uma maior fluidez dos saltos.

Passagem tipo glissando

Existem certas passagens que devem ser executadas o mais rápidas possível, sendo a duração de cada nota não mensurável. Procura-se o efeito semelhante a um *glissando*. Neste caso, o trabalho digital é tão rápido e refinado que a sequência de mobilização muscular e desmobilização ocorre quase simultaneamente, isto é, enquanto um dedo ataca, o anterior ainda não teve tempo para a sua completa desmobilização. Este processo tem alguma semelhança com a execução imperfeita (dessincronizada) de um *cluster*.

Melhorar este tipo de técnica requer uma sinalização clara da “chamada” de pele na superfície da tecla, ou ligeiramente descida, colocando os dedos agrupados na sequência de posições em que vão tocar. Os movimentos no teclado devem ser realizados sempre em contacto com as teclas, e a verificação da flexibilidade das articulações deve ser assegurada antecipadamente, especialmente do pulso, o qual, com uma ligeira rotação, pode contribuir para aumentar a fluidez do deslocamento.

O fraseado técnico

Ferruccio Busoni defendia o trabalho de passagens mais complexas procedendo à sua divisão mental em fragmentos ou grupos de notas cuja sequência permitisse a maior naturalidade de leitura, ou seja, que pudesse ser reduzida a uma ideia simples singular, capaz de associar as respectivas notas por aquela ordem, favorecendo uma compreensão

e concepção mental económica. A este procedimento deu o nome de fraseado técnico. A ideia deriva da forma como a mente processa com maior ou menor dificuldade a leitura dum mesmo vocábulo. Kogan descreve:

Imagine, por exemplo, a parlenda:

Ookmookmookmookmookm.

Qualquer pessoa notará imediatamente que se trata da repetição da mesma combinação de letras em sequência e, enquanto diz a parlenda, mentalmente dividi-la-á da seguinte maneira:

Ookm-ookm-ookm-ookm-ookm.

Agora, experimentemos reagrupar a mesma linha de letras de uma maneira diferente apresentando-a assim:

(Ook)-mook-mook-mook-mook.

A dificuldade é mágicamente reduzida: o conforto e o tempo [velocidade] da sua pronúncia duplicam por si próprios. [...] A análise destes dois exemplos ajuda a chegar à importante conclusão: em termos técnicos, o agrupamento mais confortável é aquele onde o principal “obstáculo” motor que impede a automatização (o “k” – “m” da parlenda) encontra-se não dentro do grupo, mas entre grupos, onde é necessário recorrer a uma “ordem consciente.” Na execução ao piano, o local de súbitas mudanças de posição, mudanças de direcção de movimento frequentes e sem interrupções onde a mão se desloca constantemente numa e noutra direcção, e saltos, são obstáculos. Nas oitavas os obstáculos são intrusões de intervalos estranhos numa cadeia de intervalos semelhantes, especialmente se o intervalo “intruso” fôr maior que os restantes, e a mudança de altitude do movimento deslocando-se das teclas brancas para as pretas.³⁰

Este chamado “fraseado técnico” deve, todavia, ser empregue de forma selectiva e criteriosa, prevenindo o caso desse desenho contrariar o sentido e o conteúdo musical da passagem. Kogan analisa:

Na maior parte dos casos o “agrupar técnico” leva à mudança do início da frase para o tempo fraco e o seu final para o tempo forte, transmitindo mais energia e determinação à passagem. Este tipo de fraseio “iâmbico” [um tipo de ritmo poético em que as sílabas se sucedem na sequência curtas-longas ou átonas-tónicas] é muito ao espírito da música de Bach e de Liszt; ajuda sempre a revelar o subtexto melódico, a estrutura interior dos pensamentos musicais das suas peças, isto é, em suma, coincide com o fraseio artístico. Contudo, nem todos os compositores pensam de forma “iâmbica.” A linguagem musical de Chopin, por exemplo, é mais “trocaica.” [o contrário de iâmbico, ou seja, ritmo de sílabas longas-curtas, ou tónicas-átonas]. Por outras palavras, na execução das suas peças, o fraseio técnico é na sua maior parte contraditório com o artístico.³¹

Kochevitsky complementa:

O reagrupar mental tem de ser baseado na estrutura do teclado, dedilhação e desenho da linha musical. Os guias para efectuar agrupamentos convenientes são:

1. Fragmentos em que as notas se movem numa direcção

2. Regularidade do movimento quando grupos uniformes são repetidos (repetição de movimentos semelhantes)
3. Notas que podem ser alcançadas na localização da mão
4. Construções em cuja última nota do grupo vem um acento³²

Movimento directo e retrógrado

O trabalho específico de automatização de sequências rápidas de notas pode ser potenciado com a sua execução rápida em movimento directo e retrógrado, sem paragens. Este exercício beneficia por um lado a detecção de “zonas escuras” (buracos no som) e de falsos apoios ou acentos, e por outro, “lubrifica” o processamento mental da sequência de dedos, criando maior confiança proprioceptiva em dedilhações menos cómodas.



Ex. 36: Movimento directo-retrógrado

Grigory Kogan aponta:

Tocar a passagem na direcção oposta, do fim para o princípio, ajuda muitas vezes a descobrir fragilidades escondidas.³³

Trabalho comparativo

Ao repetirmos uma sequência de notas em movimento directo e retrógrado podemos comparar a qualidade das notas entre si:

1. Existindo na sequência a repetição da mesma nota com dedos diferentes, a comparação das sensações de ataque e dos sons obtidos é muito clara
2. Podemos escolher outras notas, de preferência interpoladas, tentando ouvi-las como se fossem seguidas

Trabalho com fórmulas rítmicas

A exercitação técnica rítmicamente organizada favorece a aquisição de

automatismos. Além disso, propicia a integração da passagem dentro do plano formal estabelecido, isto é, possibilita a criação de elos de continuidade no discurso musical. Todo o trabalho técnico deve ter uma pulsação subjacente estável e pró-ativa. Kochevitsky justifica:

Para alcançar a precisão fina do *timing* de dedos sucessivos é necessária uma concentração persistente. Assim, utilizar inúmeras e diversas variantes rítmicas em escalas e exercícios criados com base nas situações concretas musicais é um método muito bom para dominar esse *timing*. Quanto maior fôr a variedade rítmica, melhor. A alteração constante de padrões rítmicos ajuda a conseguir a flexibilidade necessária aos processos nervosos pertinentes.³⁴

Logo que o desenho do percurso digital fique esclarecido poder-se-á passar ao trabalho “com ritmos,”³⁵ o qual deverá evitar a recorrência de apoios (as notas longas) nos mesmos momentos, ou locais. Sugere-se por isso a adoção de fórmulas rítmicas mais simples (por exemplo, uma ou duas notas longas e duas curtas, mudando progressivamente o local ou a nota onde se inicia a fórmula) ou mais aleatórias (por exemplo, duas longas e três curtas; ver «Fórmulas rítmicas», p. 134).

A propósito do trabalho de apoios rítmicos ou de contagem Kogan avisa:

Quanto menos acentos rítmicos houver em qualquer destes casos (“ondas” da batuta da consciência), mais viável se torna a sua execução “em um impulso,” utilizando “um fôlego,” e maiores serão os aumentos de velocidade.³⁶

Trabalho 3 contra 2

O exercício “3 contra 2” tem revelado um enorme potencial de diferenciação entre notas que devem ser executadas em simultâneo:



Ex. 37: Trabalho 3 contra 2

1. Tocar as duas notas ao mesmo tempo, repetindo de seguida mais duas vezes uma delas (repetir este desenho até sentir confiança no ataque da nota repetida)
2. Enquanto a nota repetida continua a tocar em grupos de três, junta-se a outra nota que passa a repetir-se em grupos de duas (resulta assim a execução em alternância das

duas notas simultâneas e separadas). Executar e ouvir as duas notas com diferenciação significativa da qualidade sonora e do ataque (mantendo essa diferença, quer soem alternadas, ou ao mesmo tempo)

3. Este exercício deve continuar com a inversão dos ritmos e da diferenciação sonora entre as duas notas

Trilos e trémolos

Sobre trilos Kochevitsky precisa:

A razão para a dificuldade da execução de um trilo não é a falta de capacidade dos dedos envolvidos. Antes, devido à irradiação da excitação para uma grande parte da região motora, em vez de actividade motora diferenciada – a estimulação necessária sòmente das células motoras apropriadas – os músculos dos dedos que não participam são involuntariamente envolvidos e contraídos.³⁷

Nos *trilos* e nos *tremolos* o processamento motor tem de atingir um nível de automatismo de grande eficácia. O tipo de ataque empregue, ao nível da actividade digital, é quase passivo pois resulta sobretudo da vibração rotativa de outras articulações da mão e do braço. A sequência vertiginosa de ordens de ataque na mesma mão tende a espalhar estas contracções a outros músculos adjacentes³⁸. Este processo repetitivo leva ainda ao encadeamento das ordens de ataque num esforço contínuo, eliminando progressivamente o espaço para a inserção de ordens de abandono (ver «O Potencial do trabalho mental,» p. 93). Para adquirir proficiência e confiança neste trabalho automático é necessário realizar um treino mental muito específico.

Numa sequência muito rápida de notas como o *trilo* ou o *tremolo* é essencial separar os ataques entre si em movimento lento com “chamadas” de pele e abandonos. Estas “chamadas” devem ainda incluir a igualização e calibragem de ambos os dedos (simultaneamente) e a sinalização do nível de profundidade em que se pretende executar.

O plano mental de execução de *trilos* ou *tremolos* exige a criação, ou o reforço de dois canais de contróle nervoso cerebral absolutamente diferenciados: um para cada dedo. Para adquirir esta capacidade deve-se:

1. Igualizar e calibrar as alavancas dos dedos e da mão pressionando simultaneamente as duas notas

2. Executar o trabalho 3 contra 2 (ver «Trabalho 3 contra 2,» p. 149) alternando os ritmos entre as duas notas
3. Com as duas teclas pressionadas por ambos os dedos, tocar repetidamente uma das notas, alternadamente com um ritmo estável e rápido. Estes ataques devem incluir a oscilação dos respectivos ângulos. Enquanto um dedo toca, é muito importante sentir os movimentos e os impactos nas articulações do outro dedo que permanece pousado, e nas articulações da mão, verificando a sua flexibilidade e mobilidade. A mão deve estar activa, mas “solta.”
4. No decorrer deste exercício procura-se incrementar a sinalização mental de cada nota em separado, com o reforço da vontade física da sua execução e audição, entoando interiormente esse som (a mudança alternada para a outra nota só se deve realizar depois de inúmeras repetições que criem uma confiança acrescida).
5. Depois de várias alternâncias entre as duas notas, ensaiar o *trilo*, sempre com a mesma pulsação, começando por ouvir melhor uma das notas (reconhecendo a sinalização efectuada anteriormente), e, em seguida, sem perder esse “contacto,” começar a “pedir” ao ouvido para ouvir também a outra nota.

Após algumas tentativas, poderemos verificar que o desempenho na nota de contacto não sofre qualquer alteração quando a mente começa a ouvir a outra. Quer isto dizer que foi criada uma estrutura mental dual que permite a gestão separada de dois eventos neuromusculares paralelos.

A propósito do trabalho digital no trilo Kogan caracteriza:

O som recorrente deve ser obtido com um movimento do dedo pouco visível, mantendo-o sempre a meio da descida da tecla.³⁹

Saltos

O trabalho de saltos deve fazer-se de forma a privilegiar a construção mental da distância física a percorrer pelos dedos, sem o recurso aos olhos. Uma das técnicas preliminares que se aconselha é a da desmultiplicação do intervalo do salto em intervalos menores com recurso a deslocamentos de oitava, utilizando a técnica de substituição digital (ver «Técnica de substituição digital,» p. 54).

Depois de se adquirir alguma familiaridade física (cinestésica) com a respectiva distância, passa-se directamente ao automatismo da sua execução:

1. Efectua-se a “chamada” com o dedo na primeira nota do salto, verificando um estado de relaxamento e de leveza de todo o sistema muscular
2. Ataca-se a primeira nota de forma instantânea, executando um voo rasante às teclas (sem desenhar qualquer arco), finalizando com a “chamada” do dedo na tecla de chegada do salto (sem descida da tecla). No instante da chegada podem ser “chamados” outros sinais de referência de localização proporcionados pelo toque da pele ou do encosto lateral nas teclas pretas, ou da prospecção da folga do fulcro da tecla de chegada
3. Sòmente depois de certificada a correcção do local de chegada toca-se a nota correspondente
4. Após a repetição deste salto “simulado” e verificado o seu acerto, pode então ensaiar-se a execução do salto sem mais hesitações com vista ao seu automatismo

Este exercício é particularmente indicado para o estudo de saltos muito rápidos e extensos. No caso de serem sucessivos e em acordes aconselha-se o estudo da passagem transposta para todos os tons. Na circunstância do salto incluir notas dobradas ou acordes, uma forma de reduzir mentalmente a distância é restringir o desenho ao movimento das notas mais próximas de uma e outra posição.

É o caso de muitos géneros de acompanhamentos na mão esquerda, como indicado na dedilhação do exemplo seguinte:



Ex. 38: Chopin Étude Op. 25 N.º. 4, comp. 1–9

Neste caso o trabalho mental da mão esquerda deverá seguir a dedilhação marcada, sem recurso ao olhar sobre as teclas.

Ritmo

A caracterização psicológica de certos gestos rítmicos surge sempre mais evidente quando é corporizada na boca e na respectiva regência: o seu controle implica muitas vezes que as figurações rítmicas tenham de ser “mastigadas,” e “engolidas” pelo próprio corpo. O ritmo torna-se “verdadeiro” quando é “possuído” ou quando “possui” o corpo: é o resultado sensível da luta entre a tendência para a inércia orgânica e o mecanicismo inorgânico.⁴⁰

A integridade da condução (unidade estrutural) do discurso musical estará sempre dependente de uma vivência rítmica inequívoca. Numa obra musical onde o tempo não sofre alterações, a gestão rítmica deve eliminar qualquer tendência para atrasar ou acelerar, criando um fio de condução tenso e ininterrupto, o qual só poderá relaxar (temporária ou definitivamente), nas respirações da pontuação da sua própria estrutura e da sua semântica. É como se existisse um motor interior, infatigável, que empurra (conduz) o discurso, transmitindo o sentimento de inevitabilidade de andamento. Um excelente exemplo de uma gestão deste tipo poderá ser apreciado na *performance* do cantor Bobby McFerrin na sua interpretação vocal do Prelúdio n.º 1 em dó maior do I.º Caderno do “Cravo Bem Temperado” de J. S. Bach. Esta *performance* poderá ser facilmente encontrada na Internet, por exemplo, no *site* do *Youtube*.⁴¹

Em trechos musicais em que a flutuação é idiomática, a gestão rítmica tem de obedecer a uma organização de essência orgânica. O modo de garantir essa organicidade é aferindo o seu contorno e os seus limites enquadrando-os na própria gésica da sua regência, isto é, ao desenhar a “imagem” da direcção, atrasando ou acelerando o tempo, dado o seu perfil curvilíneo, qualquer alteração da pulsação acontece sempre de maneira progressiva.

Dança barrôca

Afigura-se hoje como totalmente obsoleta a abordagem estilística que não tenha em conta o estudo e a informação que muitos ilustres intérpretes desenvolveram, nomeadamente, sobre a interpretação da chamada música antiga. Neste contexto

aconselha-se vivamente o estudo destes estilos interpretativos com o recurso à audição de gravações, e ainda à análise das características idiomáticas da escrita. Esta pesquisa poderá determinar o modo como construir o “passo” musical, seja ele de dança, de puro contraponto polifónico, ou de brilhantismo virtuosístico. No caso das danças, a sua execução deverá traduzir rítmicamente de alguma forma o impulso e a hierarquia gravitacional dos tempos do compasso que diferentemente as caracterizam (ver «Música antiga no piano,» p. 58).

Ritmo pontuado da Abertura Francesa e da Marcha Fúnebre

Um dos mistérios que porventura não merece a pena ser esclarecido é a medida exacta da subdivisão do ritmo pontuado da abertura francesa. O carácter deste tipo de trechos, assim como no caso da marcha fúnebre, determina que a subdivisão seja encontrada “com o corpo,” quando este consegue “entrar” no movimento que o respectivo carácter solicita. É impossível materializar uma explicação puramente objectiva ou mecânica: este ritmo não é mensurável, fica algures entre a 4.^a e a 6.^a parte da pulsação. O seu equilíbrio e identidade passa por não soar “quadrado” nem exageradamente nervoso. O resultado tem de manter a simplicidade de algo profundamente enraizado e não de um efeito superficial exterior.

Rubato

Um exemplo de técnica de flutuação rítmica é o chamado “*rubato*.” Com um significado algo metafórico, o qual foi evoluindo ao longo do tempo (confundindo-se com *ad libitum*), este termo indica ao intérprete a possibilidade de gerir a pulsação com uma certa liberdade.

De entre os inúmeros depoimentos de personalidades da Música sobre este tema, um dos que mais sobressai é o do pianista polaco Ignace Paderewski, não só pela peculiar frontalidade, mas também pela prestigiada validade dos seus conhecimentos e juízos musicais de referência, nomeadamente em repertórios como o de Chopin:

O ritmo é a pulsação da Música. Marca o batimento do coração, prova a sua vitalidade, atesta a sua existência. Ritmo é ordem. Mas, em Música, esta ordem não pode mover-se com a regularidade cósmica de um planeta, nem com a uniformidade automática de um relógio. Ele reflecte a vida, a vida orgânica humana, com todos os seus atributos, por isso, está sujeita aos humores e emoções, ao arrebatamento e à depressão. Na Música não há ratios absolutos de movimento. O tempo, como costumamos chamá-lo, depende das condições físicas e fisiológicas. É influenciado pela temperatura interior e exterior, pela envolvente, instrumentos, acústicas.

Não existe ritmo absoluto. No curso da evolução dramática de uma composição musical, os temas iniciais vão mudando de carácter, mudando consequentemente o seu ritmo. . . . Ritmo é vida.

De acordo com um suposto relato, Chopin costumava dizer aos seus alunos: "Tocar livremente com a mão direita, mas a mão esquerda assume o papel de maestro e mantém o tempo." Não sabemos se a esta história deve ser concedida o benefício da dúvida. Mesmo que seja exacta, o grande compositor entrou em contradição com a energia maior de composições maravilhosas como o Estudo em dó sustenido menor, Prelúdios n.º 6 e n.º 22, a *Polonaise* em dó menor, e em fragmentos de tantas outras obras-primas suas, onde a mão esquerda não desempenha o papel de um maestro, mas claramente o de uma *prima-donna*. Outra contradição desta teoria, ou melhor, da maneira como Chopin a colocava em prática, é o testemunho de alguns de seus contemporâneos. Berlioz afirma enfaticamente que Chopin não conseguia tocar a tempo, e Sir Charles Hallé pretendia ter provado a Chopin que, contando os tempos, este tocava algumas Mazurkas em compasso quaternário, em vez de ternário. Respondendo a Charles Hallé, diz-se que Chopin terá observado com humor que isso estava bastante de acordo com o carácter nacional.

O tempo como uma indicação geral de carácter numa composição é, sem dúvida, de grande importância; o metrónomo pode ser útil; dispositivo engenhoso o metrónomo-Melzel [42], embora longe de ser perfeito, é particularmente útil para os alunos não dotados pela natureza de um aguçado sentido rítmico, mas a imaginação de um compositor e a emoção de um intérprete não se sujeitam a ser humildes escravos de qualquer metrónomo ou ritmo.

Tempo Rubato, esse irreconciliável inimigo do metrónomo, é um dos mais antigos amigos da Música. É mais velho que a escola romântica, é mais velho do que Mozart, é mais velho que Bach. Girolamo Frescobaldi, no começo de século XVII, fez amplo uso do mesmo. *Tempo Rubato* é um potente factor na retórica musical, e cada intérprete deve ser capaz de usá-lo com habilidade e discernimento, pois enfatiza a expressão, apresenta variedade, infunde vida à execução mecânica. Ele suaviza a nitidez das linhas, arredonda os ângulos da estrutura sem arruiná-la, porque a sua acção não é destrutiva: ela intensifica, torna subtil, idealiza o ritmo.

Tal como habitualmente aceite, o lado técnico do *Tempo Rubato* consiste num abrandamento ou aceleração mais ou menos relevante do tempo ou do *ratio* do andamento. Algumas pessoas, conduzidas pelo louvável princípio da equidade, e insistindo na ideia de tempo roubado, defendem que o que é roubado deve ser restituído. Reconhecendo, como é nosso dever, as motivações altamente moralizadoras desta teoria, humildemente confessamos que a nossa ética não atingiu um tão elevado nível. A ideia de algo perdido é natural no caso de se tocar com orquestra, onde, por questões de segurança do conjunto, apesar das alterações fragmentárias do andamento, a integridade métrica deve ser rigorosamente preservada. Com um solista é bem diferente. A duração

das notas de um período diminuídas através de um *accelerando*, nem sempre pode ser restaurada noutra com um *ritardando*. O que está perdido, perdido está. Para qualquer ilegalidade existe, após um determinado tempo, a prescrição. *Tempo Rubato* aparece com frequência na música popular, especialmente nas danças, consequentemente, deve ser empregue nas obras de Chopin, Schubert, Schumann (*Papillons, Carnaval*), Brahms, Liszt, Grieg, e em todas as composições que têm a música popular como base.⁴³

A desmistificação do hábito do juízo e da regra normativa neste tipo de assunto é bastante “refrescante.” Contudo, nalguns detalhes podemos confirmar a existência de uma grande variedade de caminhos possíveis. Por exemplo, nem sempre o solista tem a obrigação de “correr” para apanhar o tempo da orquestra, compensando algum *rubato*. E, inversamente, as flutuações da parte solista podem incluir dilatações (*atrasandos*) seguidas de contracções (*acelerandos*) no tempo do andamento. *Colla parte* é uma indicação frequente em partituras, a qual obriga o maestro, ou o acompanhador, a seguir todas as pequenas inflexões de tempo por parte do solista.

A propósito da abordagem interpretativa em Chopin, o pianista italiano Maurizio Pollini, em entrevista em 2005, refere:

O seu estilo [de Chopin] foi influenciado por aquilo que pode ser descrito como *belcanto*. Pode-se ouvir a voz humana em todas as obras de Chopin, como uma ária ideal. A música de Chopin tem sido tocada muitas vezes com muito *rubato*, e também tem sido tocada com muito pouco *rubato*. Liszt descreve Chopin a utilizar *rubato*. Mas, no século XIX, as interpretações da música de Chopin adquiriram certas qualidades a que talvez se pudessem chamar de maneirismos. há hoje muitos pianistas que utilizam um *rubato* mecânico: um ligeiro *accelerando*, um ligeiro *diminuendo*. O *rubato* deve surgir espontaneamente a partir da música, não pode ser calculado, mas deve ser totalmente livre. Não é algo que se possa ensinar: cada artista deve senti-lo com base na sua própria sensibilidade. Não há fórmula mágica: assumir o contrário seria ridículo. *Rubato* não é algo que se possa racionalizar.⁴⁴

Se é verdade que a gestão destas flutuações depende exclusivamente da sensibilidade artística do intérprete, alguns dos parâmetros lógicos que a condicionam podem e devem ser analisados. Assim, no caso do *rubato*, a sua origem está directamente relacionada por um lado com as flutuações da dança, e por outro, com a plasticidade orgânica da projecção sonora dos diferentes instrumentos, em particular da voz. Esta característica particular da técnica vocal contrasta com a mecanicidade idiomática de certos instrumentos como o piano.

Nas mãos de intérpretes especialistas, para além da voz, outros instrumentos, como por exemplo o violino, o cravo, o pianoforte, o alaúde ou a guitarra, “respiram” a pulsação de forma bastante elástica. A técnica de *détaché* do violino, por exemplo, inclui uma certa diferenciação entre a arcada descendente e a ascendente. Nalgumas sequências de notas mais expressivas, este detalhe técnico pode conduzir a uma ligeira, mas identificável, diferença rítmica entre a primeira nota e as restantes (por exemplo, nas *Allemandes* das Suites de Bach). No caso da guitarra, podemos observar que, mesmo em obras do repertório do período clássico, onde a manutenção da regularidade do *tempo* é um valor estético e estilístico, a execução de muitas passagens respira uma certa liberdade.

Long John Silver

Mas o que aqui mais importa é a forma de “descobrir” a gestão adequada do *rubato* na interpretação ao piano de obras de perfil eminentemente melódico. É o caso da música de Chopin. Uma das tradições associadas a este repertório é a ocorrência pontual da antecipação da nota dos baixos em relação à primeira nota da melodia, estando ambas escritas para serem executadas ao mesmo tempo. Uma expressão humorística atribuída a este efeito de “mancar” do baixo é “*Long John Silver*,” associando-o ao andar do famoso pirata da perna de pau. O emprego deste efeito surge em muitas interpretações de grandes pianistas de forma mais ou menos frequente. Contudo, dificilmente se ouve alguém que problematize os critérios de escolha do local na partitura para o emprego do *rubato*. É outro *tabu*, não se abre espaço para a sua discussão: é uma “questão de gosto,” ponto final!?

Camadas rítmicamente flutuantes

Se esta explicação durante algum tempo parecia suficiente para mim próprio, quando confrontado com a necessidade de a discutir com os alunos, senti a necessidade de “raciocinar” um pouco sobre esta matéria, começando pela busca de uma explicação sobre a origem deste “tique” chopiniano. Evidentemente, a aplicação deste efeito permitia

evitar a dificuldade, ou melhor, o constrangimento da sincronização entre a nota do baixo e a primeira nota da melodia. Nesse importante e frágil momento do início de uma bela linha melódica, o desfasamento antecipado da nota do baixo debelava o perigo da ocorrência do falso acento. Mas esta lógica pareceu-me ser uma justificação “pequena” para tanta recorrência, por vezes monótona. Era demasiado artificial. Naturalmente que o efeito obtido resultava em algo mais que o não falso acento: o gesto expressivo sugeria uma espécie de “convite” à audição da parte solista.

O problema ficou bem mais complicado quando verifiquei que na canção acompanhada ao piano, o pianista nunca emprega a referida antecipação. Antes pelo contrário, dado o tempo que a voz demora a iniciar a emissão sonora, qualquer nota simultânea na parte do piano deve ser executada uma fracção de segundo depois do canto, sob pena de arruinar o “espaço” acústico do início da projecção vocal. Ou seja, aqui o baixo deve entrar imperceptivelmente atrasado em relação à primeira nota da melodia. Por sua vez, este constrangimento já não sucede nas restantes notas da melodia. Agora é predominantemente a própria flutuação rítmica da voz que “comanda” a pulsação. E fá-lo em função de outras condicionantes, nomeadamente, as tensões dinâmicas e dramáticas do fraseio e, obviamente, as necessidades respiratórias do canto. Fácilmente, podemos aperceber-nos como as figuras curtas de tipo silábico necessitam de mais “espaço” para serem “ditas,” enquanto ao contrário, as notas longas exigem especial atenção em relação ao fôlego que resta.

Esta observação colocou-me perante a hipótese de ensaiar uma ideia “nova:” executar no piano a solo uma obra do tipo canção, tentando reproduzir o tipo de flutuações divergentes acima referidas. O resultado foi, pelo menos, esclarecedor: não só “funcionava” como permitia uma sensação de continuidade absolutamente inequívoca. A “anatomia” desta técnica traduzia-se por duas camadas rítmicamente flutuantes (sendo a parte do “acompanhamento” menos flutuante, já que está “ao serviço” da solista), as quais ao “rolarem” desta forma, alternando aqui e ali a liderança do discurso, conferiam uma enorme unidade à condução do movimento.

Claro que existem muitos tipos diferentes de “acompanhamento,” uns mais

distantes (harmônicos, homofônicos), outros mais interactivos (melódicos, polifônicos). Neste último caso, contudo, a estratégia mantém a sua lógica e validade, desde que sejam feitos os ajustamentos que acautelem a integridade do material melódico do “acompanhamento.” Existem cantores mais exigentes, outros mais sensíveis, existem pianistas mais flexíveis, outros menos, mas não pode haver dúvidas que a tarefa de conferir coesão e unidade a uma qualquer interpretação é tarefa e responsabilidade de ambos.

Se a “canção” é interpretada pelo mesmo intérprete a solo no piano, pode haver a tentação de se cair em soluções de regularização rítmica mais “mecânica,” limitando as flutuações a umas poucas sugestões de flexibilidade no início e no fim da frase, correndo assim menos riscos de fragmentação formal. Não julgo, porém, ser este o critério mais “nobre” para o escrutínio artístico. Pelo contrário, a experimentação das imponderabilidades estéticas da sobreposição de múltiplos discursos (personagens) musicais é um dos enormes privilégios que um instrumento polifónico como o piano oferece.

Esta ideia tem sido experimentada desde então e até ao momento não me tem suscitado reservas. Mas, como em tudo na vida, a aprendizagem de melhores soluções só poderá ser bem-vinda. De uma coisa, porém, fiquei seguro: a discussão deste tema, não só é possível, como pode oferecer perspectivas novas para a interpretação deste repertório “pianístico.”

Trautear o ritmo

No plano técnico, uma das formas de controlar o débito rítmico dos dedos é a produção desse mesmo ritmo com a boca empregando sílabas ou ruídos com a língua. São excelentes exemplos, por exemplo, a técnica de *tonguing* utilizada para articulação de notas nos instrumentos de sopro, ou ainda, a técnica de *scatting* na improvisação dos cantores de *jazz*. Com esta técnica, os cantores de *jazz* utilizam um conjunto de sílabas e vocábulos especialmente apropriados para o exercício rítmico vocal. Depois de algum treino, a reprodução de todo o tipo de ritmos com a boca vai-se tornando mais fiável.

Deve ainda chamar-se a atenção para o equívoco de se bater o ritmo com o pé: a margem de erro deste tipo de controle é bastante significativa.

Qualidade de som

Sincronização

A procura da sincronização é um exercício auditivo e motor fundamental. É muito comum ouvir pianistas que não apuram este aspecto da execução, de tal forma estão acostumados a este género de imperfeição acústica. Na realidade a detecção das mais ínfimas dessincronizações requer alguma habituação e não permite qualquer distração. Com a insistência, a diferença começa progressivamente a notar-se. No final a escuta torna-se cristalina, permitindo saber se um edifício sonoro de múltiplos sons está “afinado” (sincronizado) ou não. Grigory Kogan sublinha:

A primeira condição é a capacidade de tocar todos os sons de um acorde simultaneamente. Não estamos a falar daquela “simultaneidade” que se aparenta como tal a um ouvido insuficientemente exigente, e ao qual muitos estudantes se acostumaram. Estamos a falar da verdadeira, completa e absoluta simultaneidade, sem “aspas.” O acorde executado desta maneira soa muito diferente da mesma harmonia tocada “quase” ao mesmo tempo.⁴⁵

Momento do ataque

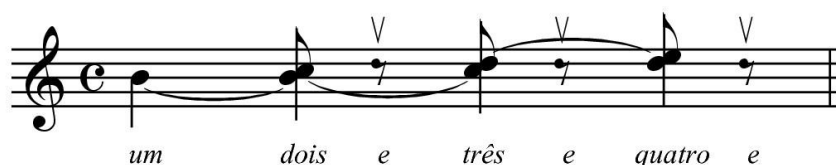
A consciência mental do momento do ataque deve ser “refrescada” recorrentemente no trabalho interpretativo. De facto, o acto de “rasgar” o silêncio acarreta uma responsabilidade única que deve ser prontamente assumida ao nível da concentração, sua premeditação, escuta interior prévia, e do seu escrutínio.

A simultaneidade de ataques é um tema de especulação essencial. O perfil do início da emissão sonora difere consideravelmente de instrumento para instrumento. Este detalhe é da maior importância na música de conjunto, mas igualmente no modo como, no piano, se deve gerir a maior ou menor simultaneidade de notas pertencentes a diferentes linhas polifónicas ou de “acompanhamento” desenhadas de forma a imitar

outros instrumentos (ver «Long John Silver,» p. 157).

Legato

O domínio da técnica de *legato* implica a garantia de executar a passagem de modo a que o momento em que as duas notas ligadas soam simultaneamente tenha sempre a mesma duração. No exercício que se sugere, este momento é medido como a metade do valor da “segunda” nota. Assim a nota anterior deve ser levantada de maneira pró-activa no “e” da contagem de pulsação (por exemplo, 1 “e” 2 “e”):



Ex. 39: Legato (e)

G. Kogan descreve a técnica de *legato* da seguinte maneira:

Esta particular qualidade de som pode ser obtida através de uma forma especial de ataque, ou melhor de pressão da tecla. A sua essência consiste não no afastar ou golpear da tecla, mas no prévio “sentir” da sua superfície, na pressão sobre a mesma, colando a ela, não somente o dedo, mas, através do dedo, toda a mão e o próprio corpo. Seguidamente, sem deixar a tecla e sentindo-a continuamente “segurando-a” na ponta (ou, mais exactamente, nas almofadas dos dedos) de um longo dedo formado a partir do cotovelo ou mesmo do ombro, aumentar gradualmente a pressão até a mão ficar “submersa” no teclado até ao fim, até ao “chão.” É o mesmo movimento de inclinar-se numa mesa, de pressionar o ombro de alguém, ou de pressionar o selo no lacre.⁴⁶

Texturas pianísticas e outras

As características acústicas do piano têm sido amplamente exploradas pelos compositores desde a sua invenção. Esse facto tem proporcionado a aplicação de texturas instrumentais na escrita pianística inspiradas noutros instrumentos e formações instrumentais. Discriminar ao nível musical texturas específicas do piano é um pouco complicado e subjectivo. Existem, porém, alguns compositores que inquestionavelmente “fixaram” um determinado tipo de sonoridade imediatamente identificável com o piano

(e com o autor). Podemos assim distinguir, por exemplo, a sonoridade vigorosa do piano de Beethoven, o som intimista ou virtuoso de Chopin, o brilhantismo visionário de Liszt, a massa avassaladora de tipo sinfónico e o pianismo contrapontístico de Rachmaninov, a sofisticada paleta dinâmica e tímbrica de Debussy ou o assertivo timbre harmónico e rítmico de Prokofiev.

Para além da qualidade tímbrica específica que o distingue, é possível encontrar no piano referências idiomáticas e tímbricas de outros meios acústicos, tal como nos seguintes exemplos:

- Homofónica (coral)
- Polifónica (vocal, instrumental)
- Melodia acompanhada (transcrição de *ensemble* de câmara)
- Transcrição de quarteto de cordas
- Transcrição sinfónica
- Transcrição instrumental particular

Outros trabalhos específicos

Fraseio polifónico

Qualquer exemplo de notas dobradas (terceiras, quintas, oitavas) e de acordes levanta a questão da hierarquia sonora mais ajustada entre as respectivas notas. Não importa se estamos perante simples acordes de contorno vertical ou de passagens polifónicas com linhas melódicas de fraseio mais ou menos divergente, a materialização da distância sonora entre as vozes é assegurada pela separação e discriminação da diferença de qualidade das sensações proprioceptivas nas “ladeiras.” Nesta pesquisa, partindo de uma breve calibragem dos vários dedos envolvidos (ver «Calibragem da mão e dos dedos,» p. 101), estudam-se as diferenças de pêso e de profundidade apropriada para conseguir o resultado sonoro desejado (ver «Trabalho 3 contra 2,» p. 149). Numa

primeira fase dever-se-á fixar os contornos dos respectivos fraseios, primeiramente com a sua entoação isolada; depois a entoação em simultâneo com a execução da(s) restante(s) linhas. Pode ainda atribuir-se cada linha a mãos diferentes “facilitando” a sua execução, após o que se solicita a mesma qualidade de fraseio na versão definitiva de execução.

Concretizando este método Kochevitsky indica:

Cada parte (voz) deve ser claramente percebida e estudada separadamente . . . depois trabalham-se duas vozes em conjunto em várias combinações: soprano e contralto, soprano e tenor, soprano e baixo, contralto e tenor, etc., procedendo de modo semelhante em combinações de três vozes.⁴⁷

Notas dobradas

Nas passagens melódicas em notas dobradas ligadas numa só mão é necessário definir qual a linha (e a correspondente dedilhação) que criará esse efeito de *legato*. Não sendo possível dispôr de dedilhação apropriada, a outra linha, não deve tentar a execução em *legato*, pois o resultado desse esforço infrutífero resultaria em desigualdade sonora e retiraria a qualidade e a continuidade da linha que efectivamente se pode ligar. Para manter um efeito global de *legato* é indispensável assegurar a sua qualidade por meio do fraseio bem definido, nomeadamente na linha principal, e a ausência de desigualdades e falsos acentos na voz secundária. Uma vez definida a linha a ligar e a respectiva dedilhação, não pode haver qualquer quebra nessa hierarquia. A dedilhação dessa linha principal pode ter de incluir passagens de dedos por cima ou por baixo uns dos outros, nomeadamente entre os terceiros, quartos e quintos dedos. Esta preocupação que envolve a qualidade do trabalho digital abrange as passagens em oitavas cuja sequência de intervalos permita este tipo de técnica.

Oitavas

Na técnica de oitavas é importante, antes do mais, estabelecer qual a sonoridade que se procura. Para além da absoluta necessidade da sincronização das notas, a hierarquia sonora respectiva implica distintos efeitos sonoros: o apoio da nota grave resulta num efeito de fusão “arredondada” entre os dois sons; o inverso, isto é, o reforço sonoro da

parte aguda resulta num efeito mais brilhante, ou, se a diferença entre os dois sons fôr mais acentuada, a textura resultante pode revelar aspectos expressivos mais particulares; no caso de equilíbrio entre as duas partes da oitava, a sonoridade surge fundida e associada a um timbre brilhante.

Por sua vez a actividade digital pode variar entre muito activa (linhas em *legato*), e menos activa, ou aparentemente passiva, sendo os ataques produzidos por outra articulação, designadamente a do pulso, do cotovelo ou do próprio ombro.

Acordes

No caso do trabalho de acordes podemos desconstruir a estrutura do acorde, estudando separadamente duas notas de cada vez. Deve procurar-se a sincronização exemplar dos sons simultâneos (ver «Sincronização,» p. 160). Tal como nas notas dobradas, o “trabalho 3 contra 2” é o mais adequado para diferenciar os níveis dinâmicos e tímbricos das notas de cada acorde (ver «Trabalho 3 contra 2,» p. 149). No caso de acordes com âmbito intervalar igual ou maior que a oitava, recomenda-se que a mão não mantenha uma abertura tensa, devendo regressar à posição de repouso imediatamente após o ataque.

Automatismos e memórias

A interpretação ao piano sem partitura, isto é, executando o texto musical memorizado, é um valôr herdado da tradição romântica que ainda hoje se preserva nas academias de música. Evidentemente a promoção desta competência na formação pianística tem um impacto significativo no crescimento das demais capacidades interpretativas. Apesar disso, deve evitar-se a tendência de alguns alunos privilegiarem este método de aprendizagem imediata, ao mesmo tempo que rejeitam logo no primeiro momento a aprendizagem da leitura. A persistência em enveredar por tal “atalho” tem mais tarde a pior das recompensas que consiste no bloqueio da capacidade de leitura prática fluente e rigorosa do texto.

Memória física ou proprioceptiva

O trabalho da interpretação requer sempre a utilização de diferentes tipos de memória, mesmo quando se executa por partitura. Em primeiro lugar, a aquisição de automatismos técnicos é precisamente a memorização de um encadeamento de comandos neuromusculares que viabilizam a continuidade da execução, permitindo que o controle da atenção consciente se efectue no gesto técnico global e no respectivo resultado sonoro. É a memória física ou proprioceptiva do gesto.

Memória lógica

Igualmente todo o projecto de concepção interpretativa tem como base a informação obtida pela análise funcional dos materiais musicais (andamentos, ritmos, harmonias, melodias, intervalos, modulações e técnicas composicionais). Do estudo desta informação resulta posteriormente a sua memorização, a qual permite a premeditação da dialéctica que comanda o contínuo musical.

Memória auditiva

A memória funcional ou lógica é distinta da memória auditiva. A emissão sonora pode produzir automaticamente um registo de memória auditiva que se torna ele próprio um suporte operativo da memorização da obra. É uma informação meramente sensorial e intuitiva, que, durante a execução, vai escapando ao controle do consciente.

Memória visual

Por último temos a memória visual. Esta capacidade pode ter duas vertentes: a fotográfica, que corresponde ao registo do texto exactamente como se fosse uma fotografia (mais rara); e a memória visual da sequência de notas no teclado ou do caminho por onde os dedos têm de actuar, memória a que muitos intérpretes recorrem de forma obsessiva, fixando um olhar muito atento sobre as teclas, como se a Música se “jogasse” toda ali no teclado, e não dentro do próprio instrumento, na sua caixa acústica, e sobretudo no espaço da própria sala de concertos. Esta prioridade é desaconselhada por ignorar a

respiração do som e a “visualização” da amplitude do espaço que este preenche, afinal, o ambiente onde toda a Música acontece. A aparente concentração no movimento dos dedos e das teclas pode ser um sintoma de um equívoco: o de que a Música é apenas o pretexto para esse fantástico desporto que é acertar nas notas, mexendo muito rapidamente os dedos.

O pêso de cada uma destas memórias varia muito de executante para executante: cada intérprete tem a sua própria relação de percentagens de utilização no processo de execução. A memória mais consistente, aquela que assegura melhor a continuidade da execução, é, evidentemente, a memória física ou proprioceptiva. Toda a integridade da atenção fica salvaguardada pela solidez do registo de memória localizado ao nível do sub-consciente. Esta é, provavelmente, a memória dos grandes virtuosos que acumulam dezenas de horas de repertório “em dedos,” sem qualquer necessidade de manter o contacto quotidiano com essas obras. A maior parte dos “mortais” não tem esse privilégio, mas terá outros... Aliás cabe aqui sublinhar que, por vezes, as super-habilidades de alguns executantes são paradoxalmente os reflexos de outras dificuldades de processamento do trabalho cerebral. Isto não servirá muito de consolo, mas, pelo menos, alerta para a relevância de outras competências que, não sendo “espectaculares,” podem propiciar enormes contributos para a construção de um percurso artístico profissional relevante.

A recorrência e revisão do estudo do texto é ainda assim a verdadeira garantia de disponibilidade de recurso, caso as memórias automáticas falhem, ou seja, este roteiro físico de execução deve ser sempre acompanhado pela memória lógica ou funcional. A “narrativa” dos acontecimentos musicais deve ser chamada ao consciente de forma permanente.

Exigências e riscos

No trabalho técnico em geral, o pianista tenta assegurar a integridade do seu jogo nas passagens mais exigentes do ponto de vista atlético. A sua *performance* exige uma preparação específica que inclui a acumulação de potencialidades físicas de energia, de estrutura muscular, e de velocidade, para além da precisão do jogo. Este processo visa

assim criar recursos extra, reservas energéticas e confiança, ferramentas indispensáveis para enfrentar toda e qualquer condicionante de palco.

A preparação de uma execução precisa e correcta nunca deverá ser procurada através de uma estratégia defensiva. Pelo contrário, a perfeição deve ser garantida por meio da repetição de movimentos ousados que procurem exclusivamente a compensação da capacidade expressiva do som. Sòmente a confrontação com o êrro permitirá a sua própria identificação, explicação e erradicação. Através da contagem da repetição da passagem pode aferir-se o acréscimo progressivo da percentagem de tentativas bem sucedidas.

Tocar para dentro da caixa

Infelizmente, muitos pianistas não têm consciência de verdadeiramente qual é o dispositivo de som vibrante de um piano. Ao contrário de outros músicos como cantores e outros solistas, o seu propósito acústico é apenas cumprir a exigência mínima de fazer vibrar a caixa do instrumento, pensam o som de um modo fechado, para dentro da caixa, como se tratasse de o “pentear” na frente de um espelho. As amplitudes dinâmicas e variedade tímbrica são estreitas e de alcance reduzido. O som não comunica com a sala.

Um concertista é um artista cuja missão é comunicar com o público. Um concerto é um espectáculo. As pessoas pagam bilhetes para poder assistir. Um pianista tem a obrigação de, com a sua própria Música, preencher todo o palco e a mais ampla sala, e não apenas a caixa acústica do seu instrumento. Não importa se o auditório é grande ou pequeno, ou se o som pretendido é *fortissimo* ou *pianissimo*. O público sentado na última fila tem a expectativa e o direito de vivenciar toda a expressão da grandeza da Música. O som começa de facto na caixa, mas tem de se deslocar por todo o espaço aéreo até atingir, tocar e fazer vibrar os sentidos do público.

Projecção sonora no espaço do auditório

Kogan assinala:

A acústica de uma sala, o carácter e a qualidade de um instrumento, as suas

peculiaridades e defeitos, um público com o seu comportamento e reacções, a condição física e mental do artista, o seu estado de espírito naquele preciso momento e todas as circunstâncias imprevisíveis afectam a *performance* de uma forma ou de outra. O seu tempo e ritmo, a dinâmica e a *côr*, a sonoridade e o pedal, todos requerem correcções constantes e adaptação instantânea às novas condições.⁴⁸

Ensaiai num piano de concerto num auditório grande é uma prática fundamental de preparação e acabamento do projecto performativo. Nessas poucas horas de trabalho concentrado operam-se transformações decisivas no plano interpretativo e técnico. Uma das variáveis que suscitam este aperfeiçoamento de “última hora” é o novo e amplo espaço acústico que é necessário preencher, bem diferente do exíguo estúdio onde se produziu grande parte do tempo de estudo.

Uma vez neste novo espaço, uma das componentes técnicas do executante que mais activamente tenta “agarrar” o espaço é o próprio *côrpo*: a ideia de seguir o som com o olhar percorrendo as paredes da sala até à última fila da plateia enforma uma postura corporal de elasticidade e liberdade acrescidas, maximizando toda a capacidade comunicativa do discurso musical; a coluna vertebral pró-activa “desperta” para este grande arco físico de projecção sonora, com o qual o intérprete procurará “abraçar” o seu público. G. Kogan oferece uma excelente descrição desta corporização:

A mão do pianista deve “respirar” enquanto toca; deve ser capaz de tocar um número sucessivo de sons “num fôlego,” num complexo, mas coeso movimento que é “absorvido” para dentro por todo o organismo e *côrpo* do intérprete – até aos músculos do estômago.⁴⁹

Por vezes o espaço da sala de concertos é de tal modo vasto que se torna necessário equilibrar o esforço físico de maneira a não ultrapassar os limites do próprio instrumento. Neste caso aconselha-se alguma moderação: não vale a pena tentar sentir o reflexo acústico das últimas filas da plateia. Basta assegurar que, num raio de aproximadamente cinco metros à volta do piano, a qualidade dinâmica e tímbrica do som corresponde ao projectado.

Gravação em estúdio

O trabalho de gravação em estúdio necessita de uma preparação muito bem planeada e diferenciada da *performance* ao vivo. Se a obra musical é muito grande, é

aconselhável organizar, antecipadamente, uma série de intervalos inteligentes de modo a garantir períodos adequadamente longos de gravação contínua. Desta forma, um músico pode repetir sucessivamente cada secção sem perdas de concentração.

Pessoalmente, penso que a melhor configuração de captação do som do piano num estúdio é aquela que pode simular a reverberação natural de uma sala de concertos. Isto pode ser conseguido colocando os microfones a distâncias diferentes, permitindo uma equalização posterior. O próprio músico tem sempre de projectar o seu som para um espaço aéreo de reverberação, mesmo que seja apenas imaginado. Para um pianista é muito perigoso reduzir todo o foco acústico a um conjunto de microfones muito próximo do piano.

Notas

1. Otto Ortmann foi professor no Conservatório *Peabody* a partir de 1917, tendo-se dedicado à investigação sobre técnica pianística, fundando um laboratório de pesquisa para o estudo e a medição de todos os aspectos envolvidos com a execução ao piano

2. Pierre-Simon Laplace foi um matemático e astrónomo que publicou pela primeira vez um artigo sobre a teoria do determinismo causal ou científico em 1814, onde se refere a uma entidade ou inteligência que ficou conhecida como demónio

3. E. Morin, “Restricted Complexity, General Complexity,” 2005, p. 5

4. O. Ortmann, *The Physical Basis of Piano Touch and Tone*, 1925, p. 52

5. O significado de humildade é infelizmente muitas vezes mal interpretado. Neste contexto, este sentimento abre um espaço psicológico precioso para o estudo paciente e fisicamente flexível do trabalho pianístico. Não se deve pois confundir esta humildade útil com o objectivo artístico final que esse sim deve ser altamente ambicioso, utópico até, mas tudo menos humilde

6. Propriocepção ou cinestesia refere-se à capacidade de “sentir”, ou reconhecer a localização espacial do corpo, ou parte do corpo, e a sua posição relativa às demais, através do movimento e da tensão muscular

7. George Kochevitsky, *The Art of Piano Playing*, 1967, p. 16

8. Grigory Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin, 2006, p. 22; Konstantin Igumnov foi um pianista virtuoso e professor de muitos pianistas famosos como Naum Shtarkman, Yakov Flier, Lev Oborin ou Bella Davidovich.

9. G. Kochevitsky, *The Art of Piano Playing*, 1967, p. 38

10. Daí a necessidade de adoptar uma estratégia de potenciação da sensibilidade muscular que antecipe as variáveis e respectiva amplitude de variação que irá encontrar na sala de concertos. Um pianista não pode “confiar” excessivamente na “facilidade” do seu instrumento de trabalho quotidiano

11. A localização do “centro de gravidade” do sistema da mão e do braço depende da altura e dos ângulos das articulações da mão, do antebraço e dos ombros. A variação da sua localização tem consequências da maior relevância no que diz respeito à qualidade do som e à racionalidade dos esforços cinéticos dos dedos nas teclas

12. Sendo uma doença do sistema nervoso, a distonia focal provoca o movimento descontrolado e involuntário dos músculos

13. G. Kochevitsky, *The Art of Piano Playing*, 1967, p. 25

14. G. Kochevitsky, *The Art of Piano Playing*, 1968, p. 39

15. Grigory Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin, 2006, p. 72

16. Este movimento é produzido pelas subidas e descidas combinadas do metacarpo e da falange, enquanto o pêso da mão se dirige para o “chão” das teclas. Aconselha-se a focagem da atenção comparando o movimento paralelo de sobe-e-desce das juntas metacarpo-falangiana e no caso do polegar na junta carpo-metacarpiana

17. Não confundir com contracção isométrica que se caracteriza por manter o tamanho dos músculos oponentes, não produzindo qualquer movimento. No trabalho de prospecção da ladeira, as oscilações angulares efectuadas buscam exactamente este ponto “isométrico”, não apenas entre os dois músculos oponentes flexores e extensores, mas entre todos os músculos envolvidos, inclusive os laterais

18. G. Kochevitsky, *The Art of Piano Playing*, 1967, p. 39

19. Surpreendentemente, ou talvez nem tanto, este exercício ajuda a libertar contracções parasitas nalgumas passagens mais exigentes

20. Richard Beauchamp, “Glenn Gould and Finger Tapping.” *Music and Health*. Abril 2005, <http://www.musicandhealth.co.uk/articles/tapping.html> (acedido em Janeiro de 2012)

21. Tónus muscular é a tensão parcial que os músculos apresentam quando em repouso

22. Grigory Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin, 2006, p. 87

23. Esta sinalização favorece a capacidade de diferenciação proprioceptiva que viabiliza a aquisição da chamada “independência” digital

24. Refira-se que, durante esta subida de preparação, as falanges adjacentes, em especial aquelas localizadas no mesmo lado da mão, podem participar neste movimento, bem assim como a articulação metacarpo-falangiana, o que resulta na capitalização necessária de mais energia (massa ou pêso) para ser lançada “preguiçosamente” sobre a tecla

25. Grigory Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin, Tese de Doutoramento, 2006, p. 72

26. As citações aqui incluídas referem-se ao artigo de Sergey Kleshchov “To the Question on the Mechanics of Pianist's Movements,” Moscovo: Sovetskaya Muzika 4, 1935

27. Grigory Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin 2006, pp. 82–83

28. Grigory Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin, 2006, p. 14

29. Ibid., p. 106

30. Ibid., p. 110–12

31. Ibid., p. 121

32. G. Kochevitsky, *The Art of Piano Playing*, 1967, p. 48

33. Grigory Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin, 2006, p. 92

34. G. Kochevitsky, *The Art of Piano Playing*, 1967, p. 41

35. Variando o ritmo do texto original através de fórmulas pré-estabelecidas que devem incluir notas longas (que servem de apoio, descanso e momento de reflexão) e curtas (no mínimo de duas). Desaconselha-se o exercício rítmico com apenas uma nota curta pois pode produzir equívocos e inércias indesejáveis: tendencialmente este trabalho não corresponde a velocidade digital real mas sim a um “encosto” da nota curta à longa. Quando se executam duas notas curtas, seguidas de uma longa, já é possível aferir claramente a qualidade comparativa das mesmas

36. Grigory Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin, 2006, p. 109

37. G. Kochevitsky, *The Art of Piano Playing*, 1967, p. 27

38. Esta é a razão que leva a aconselhar a aplicação de uma dedilhação com dedos não adjacentes (por exemplo, 1-3, 2-4), ou com a utilização variada de dedos

39. Grigory Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin, 2006, p. 91

40. Grigory Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin, 2006, p. 54

41. Bobby McFerrin, “Bobby McFerrin – Ave Maria.” Youtube, Fevereiro 2007

42. Johann Maelzel patenteou este mecanismo em 1815 com o seu próprio nome

-
43. Ignacy Jan Paderewski. “Tempo Rubato,” em *Success in Music and How it is Won*, de Henry T. Finck, 1909
44. Carsten Dürer , “Maurizio Pollini Plays Chopin's Nocturnes,” Julho 2005
45. Grigory Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin, 2006, p. 57
46. Ibid., p. 22
47. G. Kochevitsky, *The Art of Piano Playing*, 1967, p. 50
48. Grigory Kogan, *A Pianist's Work*, trad. Yevgeny Karafin, 2006, p. 166
49. Ibid., p. 24

Capítulo VI

Teclados Pesados e Leves

Origem do piano

Um conjunto de teclas brancas e pretas pode parecer um jogo mais ou menos divertido para ser praticado por qualquer pessoa sem especial preparação. À primeira vista tudo parece fácil: a produção de som num instrumento de tecla parece muito mais fácil e imediata do que num violino ou num trompete; contudo, após o primeiro contacto, começa a perceber-se que a precisão e a qualidade sonora não são independentes da forma como as teclas são pressionadas. Até mesmo a forma como se soltam as teclas pode produzir vibrações sonoras completamente diferentes.

Um complexo mecanismo separa a acção dos dedos da excitação das cordas; para que um som tenha a expressão e a côr que se deseja é necessário procurar a forma eficaz de pressionar as teclas. Isso exige algum trabalho de preparação. Neste texto pretende-se lançar algumas pistas genéricas sobre o desenvolvimento da técnica pianística relacionado com a evolução paralela da tecnologia do mecanismo do piano.

O cravo é perfeito no que diz respeito à extensão, e brilhante em si mesmo; dado que não é possível aumentar ou diminuir a sua sonoridade, ficarei para sempre grato àqueles que, através da sua arte infinita, apoiada pelo gosto, conseguirem tornar este instrumento capaz de expressão.¹

Este comentário sobre o cravo de François Couperin ilustra um sentimento comum compartilhado por muitos músicos, especialmente no final do século XVII, época em que

algumas das mais importantes orquestras tentavam expandir a sua capacidade de expressão dinâmica. Os três instrumentos de tecla mais comuns eram o órgão, o cravo e o clavicórdio. Os instrumentistas de tecla não estavam habituados a aplicar movimentos e ações digitais pesadas nos seus instrumentos; os mecanismos do cravo e do clavicórdio mantiveram alguma simplicidade de funcionamento; apenas alguns órgãos de grandes igrejas foram equipados com um teclado que dava ao executante uma certa impressão de peso.

A invenção do *pianoforte* por Bartolomeo Cristofori, em Florença, por volta de 1700, tornou possíveis os efeitos da expressão dinâmica gradual num instrumento de tecla. Este modelo era realmente um cravo com martelos no lugar dos plectros. No entanto, no início, os compositores que o experimentavam sentiam alguma dificuldade na adaptação ao seu toque: a maneira de obter uniformidade do som no cravo e no órgão era completamente diferente da do piano.²

Ao experimentar um outro modelo de *pianoforte* fabricado por Gottfried Silbermann, Johann Sebastian Bach elogiou o seu som, mas considerou o registo de agudos muito fraco e o toque demasiado pesado. Alguns anos mais tarde este fabricante de pianos introduziu melhoramentos nos seus instrumentos, os quais, depois de testados, mereceram a aprovação de Bach.³

Em 1656, Lorenzo Penna, um ilustre organista de Bologna afirmou que, quando colocadas sobre o teclado, as mãos deviam permanecer mais baixas do que os dedos, e estes deviam permanecer estendidos; o polegar devia ser usado muito raramente e apenas quando fosse absolutamente necessário.⁴

Em 1787, Carl Philipp Emanuel Bach afirmou que este novo instrumento, quando bem construído e de forma duradoura, possuía muitas vantagens, apesar do seu domínio solicitar o estudo de uma "arte especial." Daniel Turk, Director Musical em Halle, escreveu no seu *Clavier Method*, em 1789, que o clavicórdio era preferível a qualquer outro instrumento de tecla por causa de seu toque delicado.⁵

Emanuel Bach foi o primeiro compositor a estabelecer uma base para a técnica de execução no *pianoforte*, predominantemente num estilo *cantabile*; muitos compositores

e intérpretes da época seguiram o seu exemplo. No concerto tradicional, o *pianoforte* viria a tomar o lugar do cravo como instrumento solista; Mozart, por exemplo, escreveu 26 concertos para piano e orquestra.

Este novo estilo de música para instrumento de tecla caracteriza-se pelo uso de linhas melódicas simples e claras, menos ornamentadas, acompanhadas por figurações harmónicas na mão esquerda, em suporte da melodia e das passagens rápidas e rítmicas de escalas e harpejos da mão direita: estes elementos constituem o chamado estilo de melodia acompanhada. Entretanto os intérpretes começaram a exigir do instrumento maior capacidade de concretização de *nuances* e inflexões dinâmicas, a fim de produzir contrastes tais como *forte* ou *piano* súbitos, *crescendos* ou *diminuendos* progressivos, *sforzatos*; o conteúdo das obras tornou-se mais subjectivo e dramático.⁶

Simultâneamente, a linguagem orquestral tornou-se uma referência essencial da escrita nas obras para piano de compositores como Mozart e Beethoven: frequentemente a interpretação de algumas passagens requer uma leitura orquestral, ou seja, tentando imitar o timbre dos diferentes instrumentos e secções da orquestra; esse processo levou à descoberta de uma técnica mais abrangente.

Primeiros desenvolvimentos do piano

A geração de virtuosos pianistas surge, sòmente, após a invenção do mecanismo do escape. Alguns desses mestres iniciam a investigação sobre as possibilidades do instrumento, sendo publicados os primeiros métodos sobre a técnica do *pianoforte*. O seu objectivo principal era obter a expressão exclusivamente pelo toque nas teclas. Alguns fabricantes de *pianoforte*, no entanto, viriam a dotar o instrumento com meios artificiais para a produção de sons de qualidade diferenciada; nos primeiros modelos de pianos foram construídos vários pedais que modificavam a dinâmica, bem como o timbre, dando aos executantes diferentes opções colorísticas. Em 1787, foi inventado, e três anos mais tarde patenteado, um parafuso que regulava a qualidade do toque nas teclas.⁷ Entretanto os cravistas levaram algum tempo a acostumarem-se ao toque do *pianoforte*. Professores famosos como Czerny ou Hummel afirmariam mais tarde que esses pedais eram apenas

"brinquedos infantis;" célebres intérpretes como Moscheles raramente os usavam.⁸ Czerny aconselhou o uso do pedal *una corda* apenas nalgumas passagens melódicas.⁹ Só muito mais tarde os pianistas passaram a tentar obter *nuances* de *piano* e *pianissimo* exclusivamente pela qualidade do toque.¹⁰

Na Alemanha, França e Inglaterra foram inventados diferentes tipos de mecanismos de piano. A máquina alemã introduzida em 1773 por Johann Andreas Stein de Augsburg era a preferida de Mozart. O piano Cristofori tinha um toque mais pesado, enquanto o alemão era mais leve e o seu som mais débil. O seu pêso era aproximadamente um décimo do pêso do piano de concerto moderno. O toque era superficial, apenas metade da profundidade de um piano moderno, e exigia muito pouca força ou pêso.¹¹

Na Inglaterra, Americus Backers, Robert Stodart, e John Broadwood modificaram o dispositivo do piano Cristofori, criando a máquina inglesa. Os fabricantes ingleses de *pianoforte* perceberam o quão importante era a qualidade do toque no instrumento. Começaram a construir teclados mais profundos para que o executante pudesse sentir um toque mais pesado ou mais leve, de acordo com o tamanho da sua mão e pêso. Beethoven tinha uma preferência por este tipo de dispositivo em detrimento do alemão.¹²

Em 1824, as tecnologias inglesa e vienense (ou alemã) eram consideradas as melhores. Hummel, um aluno de Mozart e Clementi, escreveu sobre as vantagens desses dois tipos de instrumento:

O piano alemão pode ser tocado com facilidade pela mão mais fraca. Permite ao executante revelar todo e qualquer grau possível de luz e sombra, fala clara e prontamente, tem um som redondo e aflautado que numa grande sala contrasta bem com a orquestra que o acompanha, e a rapidez de execução não é difícil, nem exige muito esforço.¹³

Em relação ao piano inglês, considerou que não permitia a mesma facilidade de execução como o alemão, e achou o seu toque mais pesado e mais profundo. Segundo um comentário de Moscheles, um piano construído pelo fabricante inglês Broadwood era muito mais pesado ao toque do que o instrumento do tipo vienense, mas o seu som tinha uma plenitude e uma ressonância vocal particularmente adequada para passagens em *legato* e *espressivo cantabile*.

Notas repetidas imitando o *tremolo* do violino e passagens ocasionais como recitativos vocais eram características da música deste período. No entanto, o escape simples do *pianoforte* não era suficientemente eficaz. Era necessário um novo tipo de dispositivo para que uma nota pudesse soar em dois níveis diferentes da descida da tecla. Em 1821 Sébastien Érard inventou este novo mecanismo, cujo potencial permitia um golpe poderoso e, simultaneamente, um toque leve e flexível, permitindo uma repetição do ataque com extrema rapidez.

Esta invenção é, ainda hoje, a base de trabalho de quase todos os mecanismos do piano moderno. Moscheles, no entanto, ainda a considerava excessivamente pesada.¹⁴ O fabricante de *pianoforte* Camille Pleyel, filho do compositor Ignaz Pleyel, produziu pianos que foram distinguidos pelo seu tom expressivo. Chopin caracteriza os instrumentos Érard e Pleyel nas seguintes palavras:

Quando estou mal disposto, toco num piano Érard e encontro facilmente um som cuidado. Mas, quando me sinto com vivacidade e suficientemente forte para encontrar o meu próprio som, preciso de um Pleyel.¹⁵

No início do século XIX, Johann Logier inventou um mecanismo chamado *chiroplast*, também conhecido como "guia da mão," o qual servia como auxílio na obtenção de uma posição "correcta" das mãos no piano; Liszt deu-lhe o nome de "guia do burro". Em meados da década de 1820, um pianista famoso, Kalkbrenner, afirmou que, durante a execução ao piano, se deviam evitar todos os esforços do braço, e toda a força devia ser concentrada nos dedos.¹⁶

Pianismo de Liszt

Entretanto o pianismo viria a ser drásticamente revolucionado por Franz Liszt. O seu estilo era caracterizado por um enorme poder e vigor. Com Liszt, o virtuosismo foi elevado ao mais alto nível, com um aparente esgotamento de todas as possibilidades de expressão musical do piano. Liszt formou um círculo de alunos familiarizados com a sua nova maneira de colocar a mão, as suas novas dedilhações, e o seu estilo de pianismo que visava uma sonoridade mais poderosa e a igualdade digital nas passagens virtuosísticas.

A posição da mão dos primeiros executantes de instrumentos de tecla exigia uma

postura tranquila, com os cotovelos abaixo do nível das teclas. Apenas os dedos se moviam, pressionando as teclas muito suavemente e sem pêso. Em 1787 Emanuel Bach escreveu:

As mãos devem ser mantidas suspensas acima do teclado numa posição horizontal. Deve-se tocar com os dedos redondos, sem esforço de nervos . . . quem tocar com os dedos esticados e os nervos tensos, por causa do seu comprimento, afasta os outros dedos do polegar, o qual, pelo contrário, deveria manter-se o mais próximo possível da mão; deste modo os dedos impedem este dedo-chefe de fazer o seu dever. As teclas pretas são mais curtas e estão mais elevadas do que as brancas, e, por isso, naturalmente, pertencem aos três dedos mais compridos. . . . o dedo mindinho só raramente deve tocar nas teclas pretas, e o polegar só em caso de necessidade.¹⁷

Clementi mais tarde defendeu a posição da mão que pudesse manter um dólar de prata colocado no respectivo dorso. Outro professor, Francesco Pollini, ensinava que a postura da mão devia ser arqueada. Liszt, no entanto, costumava colocar o pulso mais alto que os dedos. A elevação dos dedos à altura do pulso conferia maior força ao ataque nas teclas. Os ataques mais rápidos e poderosos eram exigidos a ambas as mãos, direita e esquerda; o objectivo da técnica de Liszt era obter a mesma força em todos os dedos de ambas as mãos.¹⁸

Sobre o pianismo de Liszt, Robert Schumann escreveu:

O instrumento brilha e arde em chamas sob os dedos do seu mestre – já não se trata de pianismo deste ou daquele tipo, mas de um carácter destemido no seu expoente máximo, a quem, por uma vez, o Destino distribuiu, para governar e conquistar, em vez de perigosas armas de guerra, os pacíficos instrumentos da Arte.¹⁹

Uma nova geração de célebres pianistas, como Hans von Bülow e Anton Rubinstein, entre outros, formaram diferentes escolas. A sua técnica digital era baseada num maior protagonismo do pulso e do antebraço, o oposto do "velho método da completa imobilidade."²⁰

Piano armado em ferro

A força exercida sobre o teclado por Liszt e seus inúmeros alunos originou várias melhorias no instrumento: os martelos para o registo mais grave tornaram-se mais pesados e mais grossos, cobertos com feltro, em vez de couro, enquanto os martelos das notas agudas ficaram mais leves e mais duros; as cordas eram feitas de aço temperado

mais espesso a fim de produzir um som mais suave e cheio e evitar a sua rotura sob os tais golpes poderosos desses *virtuosi*. Para aumentar o poder e a plenitude do som, foi adicionada uma terceira corda ao conjunto de duas cordas para cada nota, nos registos médio e agudo.²¹

Esta tensão adicional no instrumento tornou a afinação mais difícil por causa da sua moldura feita em madeira. A estrutura em ferro foi inventada por Alpheus Babcock, de Boston, em 1825: um quadro suficientemente forte para resistir à enorme tensão das cordas.²² A afinação tornou-se mais aguda, aumentando ainda mais a tensão das cordas.²³

O mecanismo teve de se tornar mais pesado para produzir ataques suficientemente fortes para colocar em vibração as cordas mais grossas e muito tensas. Estes avanços tecnológicos no piano de concerto foram acompanhados pela invenção de um modelo mais barato e adequado para ter em casa. No final do século XIX, pelo menos meia-dúzia de diferentes tipos de pianos domésticos estavam disponíveis para venda: o vertical, o quadrado, a espineta, cada um com o seu próprio tipo de mecanismo. O seu toque era muito leve.²⁴

Heinrich Herz, um famoso pianista e fabricante de pianos, a respeito das opções de escolha de um piano, aconselhava os alunos a considerarem apenas a opção do piano de concerto em função da sua construção e qualidade do som; não aprovava os outros modelos, excepto para uso como segundos instrumentos.²⁵

Na segunda metade do século XIX a indústria de piano foi drásticamente transformada; os pianos de concerto e domésticos conheceram desenvolvimentos na sua tecnologia, enquanto novos centros industriais ganharam poder na Alemanha e nos Estados Unidos. Os instrumentos, tanto de concerto como domésticos, vendiam-se a preços acessíveis, e a sua comercialização foi melhorada.

Durante a década de 1860 novas melhorias na capacidade sonora, na durabilidade, bem como na aplicação de princípios científicos de construção foram desenvolvidos pela Steinway & Sons de Nova York. Em duas décadas os fabricantes de pianos adoptaram o padrão da armação da Steinway: este novo sistema americano exigia uma reconversão da indústria para a produção em massa utilizando novas tecnologias de fabrico e de

maquinaria.

A empresa Steinway recebeu várias cartas e declarações públicas dos maiores mestres da era romântica elogiando o seu novo instrumento: Liszt, Wagner, os fundadores da escola russa, Nikolai e Anton Rubinstein ou o famoso pianista Paderewski.²⁶

Os fabricantes franceses e ingleses, no entanto, mantiveram o seu estilo antigo de construção em madeira e com máquinas menos poderosas. Os fabricantes alemães foram os primeiros a compartilhar a liderança com a Steinway americana na busca de aperfeiçoamentos tecnológicos, inventando um novo piano com armação cruzada; alguns como Carl Bechstein conseguiam oferecer instrumentos aceitáveis mais baratos que os pianos Steinway.

Na Alemanha, o crescimento industrial e comercial permitiu aos fabricantes o emprego de tecnologia mais recente fruto da generalização da ciência aplicada. Os melhores fabricantes alemães, como Blüthner, Feurich, Lipp, e Schiedmayer receberam os mais altos prêmios em exposições internacionais no final do século XIX.

Com o fim de ajudar a estabelecer a Bechstein como uma marca de reputação internacional, Hans von Bülow recusou-se a tocar em pianos Steinway. A Bechstein seguiu as políticas comerciais da empresa americana. Ràpidamente muitos famosos pianistas europeus passaram a tocar em pianos Bechstein. Em 1892 a Sala Bechstein foi inaugurada em Berlim, com recitais de Bülow, Brahms, Joachim, e Anton Rubinstein.²⁷

Na Áustria, a Bösendorfer competia com os fabricantes americanos e alemães, produzindo os mais luxuosos pianos de concerto construídos manualmente. A sua reputação internacional deveu-se à preferência de Liszt, sendo ainda hoje sólida: é para muitos artistas célebres o piano favorito.

Piano de concerto e a técnica dos nossos dias

Tal como no passado, hoje os fabricantes de pianos procuram construir o piano ideal e a Steinway ainda lidera, produzindo o melhor piano de concerto na sua fábrica de Hamburgo. O seu toque e sonoridade brilhante foram bastante melhoradas nas últimas décadas; uma vez mais todas as outras empresas como a Bechstein, a Bösendorfer, e os

japoneses da Kawai e da Yamaha tentaram imitar esse belo instrumento.

Um novo equilíbrio entre pêso e potência sonora foi introduzido por estes novos Steinway de concerto. Isto criou um outro estilo pianístico, caracterizado por um super-desenvolvimento da força dos dedos. Neste piano de concerto, as teclas têm um curso de descida mais profundo que os pianos mais pequenos. O trabalho das passagens brilhantes e virtuosísticas passou a exigir maior contrôle e energia atlética dos dedos.

Hoje ainda se encontram instrumentos capazes de produzir, por exemplo, um som em *pianissimo* por meio de um ataque superficial eficaz, enquanto outros, para produzirem o mesmo tipo de sonoridade, necessitam de um ataque bastante mais profundo. Em cada um destes ataques estão envolvidas diferentes actividades musculares.

Otto Ortmann escreveu sobre esses diferentes aspectos da acção muscular:

Qualquer aumento na amplitude dinâmica da acção é desejável, pois disponibiliza ao executante o comando sobre uma maior variedade de resultados técnicos. Não só o próprio músculo permite este aumento, como as próprias combinações possíveis com outros músculos são igualmente aumentadas. [...] se deve ser feito um trabalho de oito unidades, um músculo capaz de vinte unidades vai realizar esse trabalho com maior facilidade e menos fadiga do que um músculo cuja potência máxima é de dez unidades. Um aumento no poder não é, em si mesmo, acompanhado de perda de sensibilidade para ajustes finos. Quanto mais poderoso fôr o modo como tocamos, maior deve ser a tensão articular, de modo a poder receber o aumento da resistência.²⁸

Ao contrário desta concepção técnica baseada no potencial muscular da mão e dos dedos, a técnica digital, para ser eficaz neste pianos de concerto tem de ser acima de tudo flexível e económica: na execução da Sonata de Liszt em si menor, por exemplo, a abordagem puramente atlética exige uma quantidade de força física enorme ao intérprete; se este não possui força suficiente nos dedos e nos braços para aplicar, repartindo-a de forma económica, ele terá que usar a força dos músculos do ombro e da coluna. Numa abordagem baseada na elasticidade e no contrôle proprioceptivo, a quantidade de energia empregue é direccionada principalmente pelo trabalho da mente. Como ilustração deste tipo de técnica recomenda-se a observação do pianismo do grande Claudio Arrau no último período da sua longa carreira, por exemplo, interpretando algumas obras de Liszt: podemos apreciar a forma quase terna como “puxa” pelas teclas projectando belas sonoridades de grande efeito e dimensão.

Ortmann comenta ainda que o estudo num piano cujo teclado não oferece qualquer resistência é pedagogicamente desaconselhável, porque é no encontro com a resistência da tecla que se materializa a contracção muscular, e sem ela, o sentido e tempo do estudo perde-se; a contracção de um músculo não depende da assistência, mas sim da resistência.²⁹

Infelizmente, os pianos verticais e também a maioria dos pianos de meia cauda que estão disponíveis em muitos estúdios, ou que custam menos que os instrumentos de grande porte, têm um mecanismo muito leve e que raramente é regulado. Um estudante que tem de estudar nestes instrumentos terá sempre que improvisar uma técnica diferente de cada vez que tem de tocar num piano melhor. Todos os tipos de maus hábitos técnicos são perigosamente absorvidos pelo estudo em instrumentos fracos: nos teclados leves a sinalização muscular dos dedos é praticamente inexistente, e a sua articulação tende a tornar-se demasiada mole e rítmicamente descontrolada. Como resultado, o estudante habituado a um teclado mais leve vai sentir dificuldade em tocar rápido num teclado mais pesado, confrontando-se com problemas de fadiga muscular acompanhada de uma tendência para a rigidez da mão e dos pulsos; por sua vez, o aluno habituado a um mecanismo mais pesado terá a impressão de completa ausência de precisão, controle rítmico e equilíbrio dinâmico num teclado leve.

Notas

1 R. E. Harding, *The Piano-Forte*, 1933, p. 1

2 Ibid., pp. 5–6

3 Carl F. Weitzmann, *A History of Pianoforte-Playing and Pianoforte-Literature* 1897, p. 44

4 Ibid., p. 13

5 Ibid., pp. 59–60

6 Harding, *The Piano-Forte*, p. 83

7 Ibid., pp. 59–60

8 Ibid., pp. 112–13

9 Ibid., pp. 124–25

10 Pedagogicamente, recomenda-se evitar o uso deste pedal no trabalho de preparação, de modo a que o aluno seja solicitado a produzir todos os tipos de *nuances* dinâmicas exclusivamente no teclado

-
- 11 Cyril Ehrlich, *The Piano; a History*, 1976, pp. 15–16
 - 12 Harding, *The Piano-Forte*, p. 58
 - 13 Ibid., pp. 152–53
 14. Harding, *The Piano-Forte*, p. 158
 15. Weitzmann, *A History of Pianoforte-Playing and Pianoforte-Literature* 1897, pp. 274–75
 16. Ibid., pp. 150–51
 17. Ibid., p. 189
 18. Ibid., pp. 190–91
 19. Ibid., p. 191
 20. Ehrlich, *The Piano*, p. 23
 21. Harding, *The Piano-Forte*, p. 179
 22. Ibid., p. 204
 23. Ibid., pp. 214–17
 24. Ibid., p. 221
 25. Ibid., p. 260
 26. Ehrlich, *The Piano*, pp. 47–55
 27. Ibid., pp. 72–75
 28. Ortmann, *The Physiological Mechanic of Piano Technique* 1962, pp. 54–55
 29. Ibid., pp. 96–97

Capítulo VII

A Consciência do Amôr

Numa perspectiva imaginária supra-humana ou cósmica, de todas as espécies de seres vivos que se conhecem, o homem não mereceria nenhuma discriminação especial, a não ser pela negativa. São da sua autoria os gestos de destruição mais absurdos: destruição cega e insensível de vida, de vidas, de outros seres, incluindo os seus semelhantes.

E, no entanto, o privilégio da vida que conhecemos só é possível porque nascemos com este corpo, este ser. É simultaneamente incompreensível e extraordinário constatar que o mesmo homem que destrói, é também capaz de salvar: salvar vidas, salvar a natureza, inclusive de si próprio. Apesar de infinitamente insignificante numa escala cósmica, aos nossos olhos, o gesto de amar é algo de poderoso e esteticamente belo.

É sabido que todo o processo comunicativo depende da capacidade de expressão, por parte do emissor, de códigos e valores perceptíveis pelo receptor. Para produzirem o desejado efeito esses sinais têm de se referir a conceitos ou sentimentos conhecidos de ambos. Mais do que qualquer outra emoção, o amôr quando associado à dôr pode exercer um poderoso efeito comunicativo. A sua capacidade de suscitar empatias unânimes é uma característica bem conhecida do convívio social.

No estudo da História das Artes, em especial no período do Romantismo, se por um lado encontramos artistas que desenvolvem um discurso onde predomina o

sentimento de desamparo e infelicidade face ao infortúnio da solidão, da morte, ou da aparente ausência de amôr, outros, ainda que poucos, enfrentando as mesmas dúvidas, e, sobretudo, não se furtando ao sofrimento e à dôr dessa angústia, conseguem dar a volta ao círculo, fechando-o numa celebração da aceitação da vida e do amôr. Entre outros símbolos paradigmáticos em que se consagra essa conquista humana destaca-se a IX.^a Sinfonia e, mais particularmente, a Sonata em dó menor n.º 32 Op. 111 de Ludwig van Beethoven.

Sonata Op. 111 de Beethoven

Nesta obra vivem-se momentos cujo significado contradiz o próprio estilo habitual do compositor. Momentos em que a confrontação emocional mais substancial e dramática não conduz necessariamente a mais e mais desespero, nem se resolve em retumbantes e heróicos finais. Em vez disso, no auge do sofrimento mais gritante, o compositor sugere um sorriso consolador e sábio. Não se trata de cinismo ou resignação, nem tão pouco se propõe alguma sublimação religiosa dessensibilizada. Este gesto vai-se repetindo, vez após vez, de forma cada vez mais serena e despojada, concluindo numa derradeira e incisiva confirmação, mas que rapidamente se dissipa em silêncio leve e desprendido. Esta pausa final, surgindo de forma quase abrupta, produz um efeito totalmente inesperado que desvaloriza o seu próprio sentido conclusivo, numa simples e breve despedida, como se antecipasse um intervalo, uma ausência apenas momentânea.

Do ponto de vista do intérprete, estamos perante um exercício de oscilação entre a dôr e o amôr, particularmente difícil pela tensão emocional que continuamente exige. Profundamente perturbadora, esta experiência evoca as questões mais sensíveis da existência, da morte, do medo, do silêncio, da dôr, e por fim do amôr. É neste contexto que talvez se torne pertinente uma reflexão que ajude a estruturar o pensamento de quem se auto-desafia a ouvir ou interpretar páginas tão marcantes do testamento humano.

Significados

A evolução do pensamento sobre a temática do amôr registou, ao longo dos

tempos, interpretações bastante ricas, sendo objecto de estudo de diferentes saberes. Nestas breves notas pretende-se observar alguns aspectos particulares do processo de crescimento emocional do indivíduo. Neste sentido, importa começar por enunciar algumas ideias que servem de base a esta reflexão.

Amôr:

- Sentimento de harmonia e plenitude com o que nos rodeia
- Projecção ou expansão do eu, para além dos limites do corpo
- Associação, subconsciente ou inconsciente, a uma recordação remota da vivência sensorial intra-uterina
- Emoção para cuja iniciação as manifestações de afecto e de protecção dos pais desempenham um papel de formatação insubstituível
- Estado emocional modelo que serve de referência positiva no processo de percepção e aprendizagem da relação com o mundo exterior
- Capital de motivação e de energia essencial à sobrevivência do eu no processo da sua auto-identificação e afirmação social
- A privação do amôr conduz à descoberta da necessidade do outro
- As carências afectivas tendem a despertar a vida sexual

Aprendizagem

A origem genética e o objectivo primário de todo este mecanismo psicológico, afectivo e fisiológico encontram-se associados à própria natureza primária do instinto de sobrevivência individual, e, colectivamente, à necessidade de preservação e reprodução da espécie.

É sabido que a iniciação aos afectos se processa, desde a primeira infância, tomando o sujeito como centro e, simultâneamente, alvo de toda a motivação e avaliação. Na fase de crescimento da criança, e depois na adolescência, a noção da importância do outro no inter-relacionamento pessoal é progressivamente introduzida. Se isso não suceder, se o indivíduo não se fôr libertando da fixação inicial, permanente e egocêntrica, na percepção de tudo o que o rodeia, em particular, se não conseguir integrar, com

confiança, o sentimento de insegurança, próprio da adolescência, como um fenómeno natural e necessário ao crescimento, a sua inteligência e amadurecimento emocional não se desenvolverá, e a sua capacidade de amar tenderá a cristalizar. Chegado a adulto, ver-se-á transformado numa entidade, ainda que aparentemente viva, incapaz de reproduzir a vida que recebeu, e cuja afectividade estará votada ao fracasso, à dôr e à infelicidade. É a degradação de todo o património afectivo recebido enquanto filho.

Perante o colapso da velha forma egocêntrica de amôr, o indivíduo sente-se traído. De garantia de sobrevivência que havia sido, depressa este sentimento transforma-se em auto-comiseração, em azedume, em revolta com o mundo, com o outro, e consigo mesmo, resultando no afundamento depressivo, e mesmo, por vezes, na autodestruição. A fuga a esta realidade pode ainda assumir a forma de auto-protecção, criando a ilusão narcísica de isolamento ou clausura emocionalmente auto-suficiente.

Neste processo de negação do amôr, a visão da infância vai-se separando do mundo real, como se de um sonho se tratasse. A vida adulta surge como a frustração dessa ilusão, uma traição a todos os valores que foram primordiais para a sua sobrevivência enquanto criança, em particular a sensação de domínio e integridade auto-centrada que o amôr maternal proporcionava.

A aprendizagem consciente da vida e do amôr (e não apenas da sobrevivência) tem o seu início quando se toma consciência da simples lei física que determina que dois corpos jamais poderão ocupar o mesmo espaço. Quando se compreende que essa extraordinária sensação de plenitude da infância, podendo ser continuada e repetidamente encontrada e experimentada, nunca deixará de ser, no plano meramente físico, uma realidade efémera. Quando se compreende quanto efémera é a própria vida. Tal como efémero e limitado é o corpo, qualquer ser vivo, qualquer verdade.

Esta é uma transformação real do amôr na vida adulta que o evento da maternidade ou paternidade favorecem particularmente. A descoberta da disponibilidade para o inevitável despojamento que a existência de filhos obriga, é, sem dúvida, um poderoso contributo. Mas essa condição de pai ou de mãe não é imprescindível para entender o significado abrangente e humanista do amôr. Ao longo da nossa educação, a revelação

das nossas fragilidades, vulnerabilidades e imperfeições, dos nossos limites como pessoas, permite simultâneamente a leitura mais objectiva do outro, dos outros, do universo, das diferentes vidas, das realidades simultâneas, dos diferentes tempos, das diferentes proporções e dimensões da existência. Mesmo perseguindo um perfil ideal, o indivíduo não deixa de ser confrontado quotidianamente com as suas fraquezas e contradições. O crescimento e a educação não terminam quando nos tornamos adultos.

Este novo conhecimento é em si mesmo apaixonante. Aquilo que se vai descobrindo sobre os outros, e sobre si mesmo, é algo de profundamente precioso e amável. Em cada dia, em cada amanhecer surge uma nova oportunidade para aprender, para aperfeiçoar, para amar. A emoção associada a essas revelações, a essa comunhão com o que nos rodeia é também uma forma de amôr, uma fonte de vida.

Razão da Arte

As manifestações desse sentimento humano podem assumir as mais diversas formas. Muitas profissões assumem especificamente o amôr como seu objectivo ético supremo. É o caso da Medicina, da Enfermagem, do Ensino, da Assistência Social. E é igualmente o caso das Artes, e da Música em particular. Com a partilha de ideias e de gestos, que de uma forma ou de outra traduzem a problemática existencial do ser humano, o artista visa unir-se em comunhão emocional e estética com cada pessoa que constitui o seu público. É um acto de amôr. O artista disponibiliza-se para amar o seu próximo por meio da sua arte. Aquilo que o impele não é o narcisismo, aquilo que busca não é a idolatria. Se o fosse, rapidamente se veria cercado de dúvidas e angústias, arriscando-se a perder a própria noção de identidade. O que procura é a simples comunhão cúmplice duma ideia de expressão artística. Este é o núcleo central que explica a própria natureza da Arte. Apesar de todo o desenvolvimento técnico, especulativo e evolutivo que a linguagem artística vai sofrendo, e todo o absorvente aperfeiçoamento que esta obriga, o artista nunca pode perder de vista, ou esquecer, a razão da sua opção.

Esta capacidade de amar do adulto, traduzindo-se igualmente numa espécie de vivência para além do corpo, integra agora a consciência objectiva dos seus limites. Dessa

consciência depende o seu êxito. Não perder a noção do seu corpo. Amar o seu corpo. Um corpo diferente, mas igual aos outros. Também na gestação criativa o artista procura o efeito sensível na verdade, no amôr, no seu corpo, assumindo com generosidade, fidelidade e honestidade, a sua própria realidade física e emocional. É a busca do paradigma estético que se baseia na afirmação da unidade e do equilíbrio proporcional entre o conteúdo e a forma. A negação ou evasão do próprio corpo, ou, no outro extremo, a sua não depuração ou o excesso da sua presença enfraquecem inexoravelmente a proposta artística.

Razão da Vida

Amar assim torna-se um gesto de confiança na vida, um sentimento natural e sereno, uma forma de olhar e sentir o outro que nos é essencial, e que por isso nos motiva.

Amar o outro começa pela disponibilidade para o compreender, e para aceitar a sua integridade, o espaço e a interioridade que lhe dão coesão. O amôr poderá sempre crescer em confiança, independentemente de ser correspondido desta ou daquela maneira. O exercício adequado de auto-despojamento, equilibrado e intermitente, é uma das experiências mais reveladoras nessa aprendizagem.

De outro modo, a consciência de se ser só dentro deste corpo não tem de ser trágica, nem significa necessariamente uma ironia ou condenação implacável do destino. É antes a condição que torna possível o (re)encontro e o amôr.

Perceber a relevância da construção de uma ideia de amôr, de dar um sentido à vida, vai muito para além da perspectiva da mera sobrevivência. É o sinal de maioridade e de responsabilidade do homem adulto. A vida concebida como algo de contínuo que necessariamente nos liga ao outro e ao universo.

De todo este projecto de existência, aquilo que se constitui como a sua obra máxima e definitiva é, exactamente, o próprio amôr com que se viveu o processo. Todas as restantes obras, por maiores que sejam, serão sempre mais ou menos efémeras, e nunca se poderão comparar à força do sentimento que animou a sua construção.

Aceitar-se ser: assim só, e efémero. Aceitar-se o estado de ser, e o de não ser.

Amar a vida que existe em nós, e aprender a abranger nesse amôr a vida que continua para além da nossa vida, a vida sem a nossa existência, a vida e a natureza tal como sempre foram, mesmo quando ainda não éramos. Compreender a dôr como algo que une a todos e que suscita a compaixão e solidariedade: amôr. Compreender a dôr como um sinal intrínseco ao facto de estarmos vivos. Compreender a morte como um momento de despojamento que igualmente nos une para celebrar a vida e a sua memória. Compreender a morte com amôr, como um gesto específico de amôr, de despedida necessária à continuação da vida.

Todo o inestimável património afectivo do instinto de sobrevivência transforma-se assim no instinto de vida. A felicidade deixa de ser apenas aquela quimera de momentos fugazes de vitórias, de sucessos virtuais, de obsessões em estar “sempre bem”, de rejeições de tudo o que é adverso. Sentir-se feliz é muito mais que isso: é todo o ser.

São estes os laços que afinal mais profundamente nos unem. Descobri-los é um privilégio maior. A sua descrição em palavras fica, no entanto, aquém da sua tradução real, tal como numa apreciação de uma obra musical como a Sonata Op. 111. Por vezes, no entanto, a evocação de uma imagem aproxima-nos dessa realidade mais profunda: de um lado, o olhar contemplativo da mãe perante a sua filha apenas nascida. Do outro, a indescritível emoção da mesma filha quando, no final do ciclo da mãe, lhe consegue vislumbrar, por um instante fugidio, o brilho do olhar da criança, que um dia foi. A criança que, afinal, sem que o suspeitasse, sempre existira na mãe.

O corpo que morre não é tudo o que resta de uma vida. Para além do corpo existe a memória. Uma memória que quem amou e foi amado jamais esquece. Um sentimento que continuará a ser companhia e manifestação desse amôr, inequívocamente vivo. Nós somos aqueles que amamos. Vivem dentro de nós para sempre.

Compreender e admirar este maravilhoso anel, esta recorrência, sempre igual, mas sempre surpreendente e enriquecedora, é uma experiência estética privilegiada. A sua consciência interiorizada projecta, em definitivo, a nossa existência para uma vida sem temores, sem limites. É esse o legado relevante da criança que fomos, e que somos em cada um de nós. O brilho do seu olhar é o sinal de que o amôr, a vida, vale a pena.

É um valôr de difícil avaliação e explicação, mas, pelo menos para nós, talvez seja a mais importante melodia que o homem acrescenta à sinfonia do mundo.

Capítulo VIII

As Esferas em O Náufrago¹

No romance *Der Untergeher* de Thomas Bernhard, traduzido *O Náufrago*, um narrador, ex-estudante de piano, procura explicações para o suicídio do antigo colega, uma tragédia que terá tido origem no momento em que ambos conheceram e se confrontaram com o génio musical de Glenn Gould. Num ambiente pesado sucedem-se imagens das suas recordações, memórias de diálogos com as personagens que mais o marcaram.

O romance sugere inúmeros paralelos com a Música, a começar pela própria estruturação do discurso. As *Variações Goldberg* de J. S. Bach, múltiplas vezes referenciadas, são evidentemente a fonte inspiradora da técnica de variação empregue na escrita de Bernhard. Nas notas de programa que acompanham a edição da gravação de 1955 desta monumental partitura, Glenn Gould assinala:

O tema não é terminal, mas radial, as variações circunferentes e não rectilíneas, enquanto a recorrente *passacalle* fornece o foco concêntrico para a órbita. . . . É música que não observa nem fim nem princípio, musica sem clímax real nem resolução real.

A analogia entre esta estrutura musical e o desenvolvimento circular da obra literária é evidente. Mas as semelhanças ficam por aqui, a evocação da simplicidade límpida e cristalina da articulação contrapontística e harmónica da obra do compositor de Leipzig contrasta, dir-se-ia de forma premeditada, com todo o ambiente neurótico em que o escritor austríaco mergulha.

A continuidade do discurso, a forma circular ou esférica em que os pensamentos recorrem e se interligam, a ausência de paragens e de divisões periódicas, e sobretudo o uso exaustivo da inquietação dissonante sublinham antes uma proximidade à música de César Franck, de Richard Wagner, ou, mais ainda, aos métodos de escrita musical atonal do século XX como o serialismo dodecafónico. A problematização do homem e da vida, definitivamente, não se resolve com uma cadência perfeita.

É um percurso feito de flutuações psicológicas do sujeito, onde a ansiedade predomina em evoluções contínuas, sem culminações evidentes, sem pausas pacificadoras, ou quaisquer outros eixos de forma. Apenas alguns raros momentos fugidios de distração em que avança uma ou outra descrição pontual, e que invariavelmente não facilitam a evasão, mas, pelo contrário, confirmam o cenário perturbado onde a memória se projecta.

O processo discursivo ensaia juízos possíveis sobre os factos partindo de diferentes perspectivas centradas no sujeito, umas mais libertas de emoção que outras. Procuram-se significados que favoreçam o ordenamento lúcido da memória. No entanto a lucidez é praticamente impossível. As dúvidas, a insegurança, e o nervosismo vão dominando o pensamento.

O ponto de observação de onde vislumbra as memórias é a sala da estalagem de Wankham. O ar que respira não é puro, as janelas, sujas, raramente são abertas. O filme das lembranças passa com as imagens obscurecidas e sem cor. Tudo o que vê é desagradável, hostil, degradante ou inquietante.

Esta operação de percepção/rejeição é sobretudo uma forma de auto-resguardo que cria o isolamento essencial para o seu equilíbrio. O indivíduo assume-se só, abandonado a si próprio, não como uma simples condição física inerente à própria existência, mas como uma opção de clausura livre de todo o caos exterior.

É desta armadilha ou *ghetto* que o narrador vai contemplando a sua história na procura de justificações redentoras ou pelo menos que lhe viabilizem o amôr-próprio e orgulho por ter sabido não cair na tentação do diletantismo. Ao contrário do seu malogrado amigo, aparentemente não teve de fugir. A admiração pelo génio de Glenn

Gould não o tinha destruído. A rejeição da mediocridade como princípio fundamental não implicou a recusa de si próprio. Não se deixou invadir por sentimentos de inveja. Em vez disso, virou costas ao teclado e à Música, e decidiu ocupar-se com outra actividade.

Neste enunciado de pensamentos que determinaram o destino das personagens do drama, os conceitos redutores que lhe servem de base são assimilados sem hesitação. No entanto o leitor, inevitavelmente, é levado a levantar questões sobre, por exemplo, aquilo que define o génio, aquilo que determina uma vocação profissional, a diferença entre diletantismo e genialidade, cabotinismo e fama, academismo e qualidade artística.

Thomas Bernhard identificou-se em alguns aspectos com a postura artística e filosófica do pianista canadiano. De facto, Gould foi um pianista que marcou profundamente a arte do piano, um dos seus expoentes mais brilhantes, não só como músico, mas igualmente como seu pensador. Tal como J. S. Bach foi uma das mentes criadoras mais extraordinárias da História da Música. Em *O Náufrago*, no entanto, Glenn Gould surge como uma personagem fictícia, o seu pensamento e os próprios factos referidos não correspondem inteiramente ao real (Será relevante aquilo que os diferencia? No meio de tanta iconografia acumulada por várias gerações de admiradores, que memória perdurará como genuína, o legado que deixou ou a sua fantasia?).

A imagem da música de Bach interpretada por Glenn Gould surge como exemplo de ordem: a perfeição inatingível. Uma valorização moral que, porque abstracta e deificada, descorporizada do sujeito, em vez de lhe iluminar o caminho acaba por esmagar a ordem e a razão de existir de quem simplesmente não se sente com forças para ser deus.

Gould personifica um modelo desejável de uma vida e de uma morte aceitável (*na altura propícia*), uma existência feliz, em oposição à vida do narrador e sobretudo do antigo colega que se enforcou. Os valores morais positivos e negativos são percebidos como claramente distintos, quase não relacionáveis. O problema da vida fica reduzido a claro e escuro, a vida do *eu* (a minha vida, a sua vida...). Avaliam-se factos e opções em busca obsessiva de vitórias e derrotas. São os resultados que justificam todos os actos e juízos. Ou se ganha a partida ou se sai *mutilado*, e então só restam o suicídio ou a fuga.

Mas afinal o suicídio é apenas uma fuga, não é a abdicação da vida. É a recusa da *sua* vida, sim, mas paradoxalmente, é o instinto de sobrevivência que determina este desenlace. Este mecanismo essencial à integridade, ao crescimento e à reprodução da espécie vai condicionando a consciência para uma visão centrada em si mesmo, absorto em carências e inseguranças, gerando emoções que o amarram a uma vivência desintegrada, criando sentimentos de infelicidade que se viram contra o próprio.

Um dia Arthur Rubinstein também terá tentado o suicídio quando, ainda jovem, a sua carreira não “descolava”. No dia seguinte acordou “renascido” ao perceber o privilégio de poder conhecer a vida como ela acontece todos os dias, *toda* a vida, e sentiu-se feliz por participar nesse encontro e fazê-lo *também* seu, de pleno direito, dono de si dentro dos limites inerentes, claro está, mas capaz de criar juízos, vontades e reflexões que o identificam como ser único e parte integrante de um todo orgânico: A própria vida, onde o bem e o mal andam tão próximos que por vezes se confundem, onde a pureza e a perfeição são apenas miragens fugazes, resultantes de perspectivas psicológicas circunstanciais a que o instinto de sobrevivência recorre para gerar crescimento, onde a contaminação e a interação de valores adversos se misturam no caldo dialético em que o homem se vai fazendo.

Poderá a vida de um homem, um artista, um músico, reduzir-se à ideia da busca da fama, do desejo do seu poder? Ficar na história *por um aforisma*, por uma obra, por uma ideia ficcionada de génio?! E o desespero de nunca se ver reconhecido o seu valôr? A ilusão do poder compensa tudo isso? E depois de morto, famoso, o que fica de todo este esforço? A que se resumirá a sua memória?!

Bach teve a sorte de não conhecer este estatuto paradigmático do artista do século XIX e XX, e por isso nunca se terá deixado consumir em tamanhas mortificações e azedumes. Havia muito que aprender, que experimentar, que crescer, o *resto*, a eternidade, deixava nas mãos de Deus em quem acreditava profundamente.

O equívoco de consequências trágicas surge, logo de início, na obsessão do indivíduo ter de provar que é um espécimen reprodutor, que é competente, que é o modelo que se esperava, num frenesim instintivo de insegurança e ambição que o leva a confundir

a razão de ser da sua vocação. Pressionado pela competição, e pelas inevitáveis comparações entre colegas, acaba por desgostar-se do objecto e do acto artístico, esquecendo o fascínio desta capacidade humana de se exprimir e de se pensar em arte. Esquece o prazer do gesto expressivo, da fruição da própria matéria-prima acústica com que se molda a obra, do deslumbramento do tratamento dos sinais (sons, harmonias, ritmos, texturas e timbres) de forma a produzirem significado, do estimulante experimentar da sensibilidade às tensões, conflitos e relaxamentos afectivos que constituem o vocabulário comunicativo, da magia das imagens sonoras que suscitam as mais díspares reacções em múltiplos aspectos da psicologia humana, das associações mentais que tornam possíveis as mais profundas reflexões sobre o ser.

No parque cultural e sócio-profissional dos nossos dias, cada vez mais pressionado pela superficialidade e efemeridade, quantos gozam a fortuna de ter sobrevivido? E, dos que o conseguiram, quantos ainda cultivam a Música com prazer? Ninguém está imune à mediocridade. É neste ensaio repetitivo, é nesta rigorosa triagem comparativa das tentativas de gesto artístico que o efeito sensível e significante se vai aproximando da voz que o artista reconhece e identifica como sua, sendo, por isso mesmo, a única possível. A mediocridade é a não verdade da própria voz, e essa ocorrência é a probabilidade maior, é o permanente desafio. A busca desse valor é sempre dolorosa, e não poucas vezes mal sucedida. Assim acontece com o génio e com outro qualquer mortal. Aquilo que os separa não é o valor estético substancial e moral das suas verdades, mas apenas os diferentes desenvolvimentos das ferramentas ou capacidades que utilizam. Diferentes equilíbrios da função neurológica que não justificam divinizações, nem visões deturpadas de *voyeur* sobre a sua condição e dignidade de simples seres humanos.

Por vezes a perspectiva auto-centrada deste drama afunda a mente numa dimensão avassaladora. E, no entanto, a utilidade deste ajuizar de recordações visa em última análise apaziguar o instinto de sobrevivência. A dimensão do outro, do que lhe é exterior, da natureza, do cosmos, do que está para além do indivíduo, mas de que ele é produto e parte integrante, não é reconhecida nem considerada. Não existe, ou se existe está igualmente infectada de caos e não há guardião que a proteja. Por isso é também perigosa.

A contínua expansão do espaço e do tempo não obedece a quaisquer outros valores que não os das físicas, ciências cuja compreensão e domínio lhe escapam, mas que evidentemente determinam de igual modo a sua existência e o seu devir.

Nesta “esfera celeste” onde centra o seu *eu*, o narrador contempla as “estrelas” de J. S. Bach e de Glenn Gould. Mas o seu brilho não é sensível. Parecem desprovidas de significado reprodutivo, não passam de luzes minúsculas e frias que nem calor irradiam. Apenas servem para perceber (e não sentir) o negro que as rodeia, numa imagem de penumbra, sem cor e a duas dimensões.

É esta superfície esférica estática e lisa que impede que o escuro invada o *eu*. Claro que a aproximação às estrelas é igualmente impossível. Mas tão pouco é procurada ou desejada. Se o *eu* se encontra no centro dessa esfera fechada, todas as estrelas são equidistantes, tal como o negrume. Não há o perigo de contaminações. Aquilo que os separa é uma distância infinita. A mesma escala, o mesmo infundo desproporcionado e ingovernável de critérios e juízos com que pesa o seu *eu* e o dos outros, mas sobretudo o seu. O discurso do narrador é exactamente a construção dessa esfera, a esfera que o seu amigo foi incapaz de construir, e por isso o negro desabou sobre ele.

Thomas Bernhard ficou conhecido pela contundência das suas afirmações e juízos, mas naturalmente neste esforço provocatório não pretendia apenas dar livre curso à gratuita expressão de opiniões. “*Bernhard é um resistente.*” Os seus gestos artísticos têm um uso, um fim. A sua leitura provoca necessariamente as reacções mais divergentes. Talvez que a mais útil e porventura a pretendida seja a de provocar no leitor a necessidade de visitar o *bunker* discursivo onde centra o seu *eu*, sem esquecer de, de vez em quando, abrir as janelas e clarabóias e olhar o firmamento tentando ler, ou pelo menos imaginar, o campo de profundidade da 3.^a dimensão que teimosamente se dissimula a um curto e distraído olhar.

Notas

1. Thomas Bernhard, *Der Untergeher* 1983

Capítulo IX

Os 24 Prelúdios de Lopes Graça

Apesar da abundância de traços da música popular, e influências geograficamente localizadas, a produção musical de Fernando Lopes Graça assume inequivocamente uma dimensão de originalidade e universalidade, pela clareza e frontalidade do pensamento, pela solidez do conhecimento, pelo enorme apuramento estético do discurso, pelo domínio da forma e da técnica, e pela elevação da sua postura humanista. O seu legado musical e literário nunca deixará indiferente qualquer sensibilidade inteligente. No panorama da música portuguesa e ibérica, a sua figura sobressai como uma das mais marcantes do século XX.

Os 24 Prelúdios para piano oferecem o género de desafio mais procurado pelos intérpretes: uma obra em que toda a problemática da interpretação se coloca ao mais elevado nível, rica de gestos contrastantes—dramáticos, líricos, descritivos, pictóricos, humoristas, sensuais, elegíacos, triunfalistas, hesitantes, sublimados—que podem ir da leveza da canção ou dança popular, às mais pesadas massas orquestrais, passando pelo idiomático brilhantismo virtuosístico, ou pelos monólogos vocais íntimos, uma obra estrutural e discursivamente coesa.

Referindo-se a outra obra paradigmática do repertório—os 24 Prelúdios de Chopin—disse um pianista que a principal dificuldade e porventura a razão da sua execução ser particularmente exigente residia no facto de todos os Prelúdios diferirem

muito entre si. Esta diversidade verifica-se a tal ponto que, segundo este mestre, cada Prelúdio exige uma atitude interpretativa própria, distinta dos demais, obrigando a um exercício constante de flexibilidade psicológica extrema, exercício que tem de se consumir numa sequência de curtíssimas miniaturas, que por vezes nem o minuto atingem, enquanto por outro lado é necessário criar uma força dramática interior, subjacente a todos os Prelúdios, que permita o equacionar da unidade global da série.

Num quadro miniatural semelhante, os 24 Prelúdios de Fernando Lopes Graça solicitam a mesma riqueza imaginativa e o mesmo tipo de versatilidade interpretativa. E tal como nos Prelúdios de Chopin, sòmente a execução integral permite a percepção da sua monumentalidade, da firme coerência e unidade formal, bem como da nobreza e lirismo que predominam, de forma explícita ou implícita, deixando uma extraordinária impressão, ao mesmo tempo exaltante e esmagadora.

Capítulo X

Visão de Intérprete em António Fragoso

Tal como em qualquer outro compositor, a caracterização interpretativa da obra de António Fragoso obriga a um estudo paralelo acompanhado, referenciado em informação abrangente, e que, hoje, se encontra dispersa, esquecida ou mesmo perdida. Para essa investigação são particularmente relevantes os seus próprios escritos, os seus comentários, a sua correspondência, bem como os registos dos que o conheceram e que com ele trabalharam e privaram. Outra informação essencial que permite aprofundar o conhecimento da sua Música é o registo das obras musicais de outros compositores que terá ouvido e estudado, e quais o mais terão impressionado, em particular as suas contemporâneas. Para além da Música, interessa igualmente conhecer a personalidade, o temperamento, o perfil psicológico, mas também as suas preocupações filosóficas.

Deste período histórico, infelizmente, ainda escasseiam as possibilidades de acesso a arquivos musicais organizados, a registos de programas de concerto devidamente catalogados, às correspondências entre as diferentes personalidades que mais decisivamente marcaram a vida musical. E o estudo desse riquíssimo património é decisivo para uma completa compreensão não só de todo o século XX musical português, como do próprio presente. Já iniciado, aqui e ali, esse estudo implica uma mobilização e um esforço de concentração de trabalho de pesquisa que provavelmente tomará a agenda de mais de uma geração de musicólogos.

Infelizmente, para o intérprete, muitas vezes não é possível chegar a essa informação exaustiva. No entanto a procura do retrato integral do autor suscita a investigação possível, e a tentativa de estabelecimento de associações mais ou menos contextualizadas que permitam indicar traços de estilo. Nessa escuta interior o intérprete confia em particular na percepção da força e coerência artística que a leitura da obra revela.

No caso da obra de António Fragoso, a morte prematura do seu autor impediu o natural desenvolvimento e uma definição plena do seu estilo. Nas diferentes peças, o discurso surge, alternadamente, em contextos mais extrovertidos, ou mais interiores, as texturas sonoras sucedem-se, contrastantes, umas em contraponto fino e despojado, outras exibindo edifícios harmónicos e tímbricos mais pesados. A condução harmónica tanto se queda pelo estatismo contemplativo, como evolui de forma mais ou menos progressiva, “tropeçando” por vezes em pequenos incidentes de um cromatismo menos esperado.

Na maioria das peças o compositor opta pelo domínio formal construído predominantemente em estruturas tripartidas, nuns casos em alusão à dança (suite barrôca), noutros à forma da canção. Noutras obras como a *Sonata em mi menor* para piano solo, ou a *Suite Romantique* e o *Allegro* da *Sonata inacabada* para violino e piano, ou o próprio *Trio* para piano, violino e violoncelo, a escrita oscila entre um tratamento da forma Sonata e uma abordagem mais complexa de tipo variação motívica ou cíclica.

De entre todos os parâmetros, aquele em que o perfil artístico do compositor se assume com maior individualidade e projecção é porventura no da construção melódica. A melodia em Fragoso revela uma inspiração fértil e iluminada. O seu espírito elevado e sensível, e a sua forte motivação visionária, aparecem de forma iniludível e tocante em grande parte da sua lírica. A atestar a força da sua natureza artística, observe-se o efeito de surpresa, tanto no público, como em muitos intérpretes, inesperadamente rendidos à beleza da sua Música.

Este fenómeno de deslumbramento repete-se com insistência e tem origem nas pessoas mais desprevenidas ou menos próximas do meio especializado. Aparentemente, a sua audição proporciona aquela revelação subjectiva, aquela empatia emocional que,

dir-se-ia, por magia, ultrapassa vertiginosamente aquilo que seria de esperar da arte de um tão jovem autor. Muitos consideram este um traço inequívoco da genialidade.

Mas a sua personalidade intelectual não se ficou pela expressão musical. Em pouco tempo soube aprender e apreender o seu momento histórico, sentir e interpretar as contradições que o rodeavam, definir opções estéticas e filosóficas orientadas por uma preocupação humanista, escolher caminhos de progressão pessoal e artística que iriam muito para além da sua formação académica.

Capítulo XI

Pedagogia da Arte do Piano

Pedagogia Individualizada

O exercício da função docente na área artística caracteriza-se por uma especificidade de componentes e de parâmetros pedagógicos, pela multiplicidade de metodologias e abordagens, e ainda, no caso da interpretação musical, pela ausência ou relativa inacessibilidade de reflexões sistematizadas e objectivas sobre as mesmas.

As ciências da pedagogia no contexto do relacionamento entre o indivíduo (professor)-grupo (classe) é uma matéria de alguma forma já elaborada e discutida pela comunidade académica, tendo-se produzido as mais diversas pesquisas e avaliações de tipologias de situações e comportamentos individuais e colectivos que eventualmente tornam hoje possível um debate objectivo

No caso do ensino da Música, onde predomina a relação individual professor-aluno, os estudos e reflexões sobre esta matéria escasseiam, ou pelo menos não se encontram acessíveis a qualquer pessoa, nem tão pouco o debate, se porventura iniciado, se baseia em tipificações, juízos ou classificações que permitam a generalização objectiva e cientificamente útil. Será talvez até muito complicado atingir-se a unanimidade de pontos de vista já que a interacção pedagógica entre dois indivíduos depende em grande parte das características pessoais e psicológicas de cada um.

Cada aluno possui uma gama muito diversificada de aptidões musicais inatas e com variados graus de desenvolvimento. Alguns alunos são mais sensíveis ao gesto melódico, outros revelam um forte sentido rítmico; alguns sentem mais profundamente gestos de expressão dramática, enquanto outros são mais atraídos pela contemplação estética menos problematizada ou personalizada. Todas essas faculdades têm que ser desenvolvidas para atingir uma capacidade abrangente e equilibrada de gestão de recursos.

Este trabalho pedagógico não pode ser abordado em aulas de grupo. Torna-se por isso evidente que qualquer modelo pedagógico de aulas de grupo em pedagogia da *performance* é manifestamente desadequado. Certamente, sempre que, sempre que necessário, o professor deve reunir os seus alunos em aulas e audições em grupo. Muitos aspectos pedagógicos podem ser reforçados nesses momentos de pedagogia colectiva. No entanto, numa aula de grupo não é possível estabelecer em profundidade, e com o necessário resguardo, as estratégias diferenciadas indispensáveis à confrontação com os problemas individuais de cada aluno.

Ao longo da sua carreira, cada professor vai encontrando o seu estilo próprio sabendo de antemão que cada aluno é sempre um caso único e distinto. Isto não implica que a liberdade, a criatividade e a personalização do ensino por parte de cada professor não deva obedecer aos princípios éticos básicos inerentes a qualquer tipo de função pedagógica, dos quais se sublinha a obrigação por parte do docente do emprego da máxima atenção e cuidado, bem como do constante desenvolvimento da capacidade de adaptação e flexibilidade de comportamento no sentido de evitar naturais choques de personalidade ou conflitos pessoais. Esta postura apesar de flexível e atenta não deverá nunca negligenciar ou diminuir o seu dever de orientação pedagógica e de responsabilização do aluno com vista a atingir as metas definidas nos planos de estudo. Este facto é particularmente evidente no ensino profissionalizante de Música.

Embora orientada por um professor, o ensino performativo é, por natureza, um processo autodidacta. Esta característica exige grande cuidado por parte do professor a fim de garantir espaço ao aluno para a auto-descoberta. Um professor não deve falar

muito. Os temas e questões devem ser abordados solicitando a participação activa dos alunos, colocando interrogações e promover o debate. A exemplificação musical deve ser utilizada com moderação, sendo preferível substituí-la com imagens artísticas ou metafóricas.

Coerência pedagógica

Todo este trabalho pedagógico desenvolve-se naturalmente em diferentes áreas que, combinadas, devem formar um edifício de pensamento pedagógico coerente. Em termos gerais podemos mencionar:

- Teoria
 - Estudo e análise das formas e componentes musicais
 - Referência histórica e cultural—contextualização sistemática do trabalho interpretativo com base nos diferentes estilos e tradições interpretativas de diferentes escolas
- Prática
 - Técnica—aquisição das metodologias de desenvolvimento das capacidades técnico-físicas de execução instrumental
 - Interpretação—estudo e análise do gesto performativo suscitado pelo texto, estudo e domínio das respectivas diferentes formas da sua interpretação e comunicação através da manipulação criativa de todas as componentes técnicas, sonoras, físicas, psicológicas, emocionais e estéticas
 - Competência e eficiência artística—contrôle e direccionamento dos fluxos e refluxos de energia e fenómenos de origem nervosa ou psicológica

Vocação, talento e responsabilidade

Ao escolher esta actividade profissional, o professor deve fazê-lo na convicção de que todo o cidadão tem direito ao ensino, mas que no caso da Música e das Artes em geral, o sistema público de educação com fins vocacionais e profissionalizantes deve ser aberto preferencialmente a indivíduos que revelem possuir as faculdades e as condições mínimas que permitam a normal aprendizagem e posterior exercício destas actividades como opção de carreira ou de vida profissional. Essas condições mínimas no caso da

criação, interpretação e execução musical são bem conhecidas e passam pela capacidade natural de percepção, sensibilização e reacção ao fenómeno musical, e, no caso dos executantes, pela capacidade física potencial necessária para a manipulação eficaz do instrumento musical escolhido.

Apesar da maior parte dos alunos admitidos a este ensino revelarem estas condições mínimas, nem todos vêm a demonstrar a necessária capacidade de trabalho, de preparação de cultura geral, de dedicação, empenho e regularidade no trabalho quotidiano. Perante possíveis deficiências nestes aspectos o professor não pode deixar de intervir. Essa intervenção, de resultados sempre imprevisíveis, obedece tradicionalmente a dois tipos de atitude por parte dos professores: uma mais cautelosa e reservada em que o professor marca os objectivos pedagógicos, explicita e ensina os factores de crescimento e progressão para os atingir, ficando atentamente a observar, praticamente sem intervir, esperando que os alunos obtenham sucesso por um esforço de auto-responsabilização e de auto-disciplina. Com esta opção é expectável obter-se uma selecção pretensamente natural, pois só os mais capazes conseguem progredir podendo aspirar a um dia tornarem-se profissionais.

Um outra atitude é aquela que, tomando consciência das graves lacunas existentes em matéria de cultura e de educação, acredita ser essencial criar estímulos próprios e excepcionais destinados aos menos preparados, por forma a ajudar todos os alunos, mais ou menos favorecidos no seu percurso formativo anterior, a realizarem uma futura integração profissional. É por isso uma atitude em que se dá prioridade ao diálogo e à interacção psicológica e cultural que possibilite a participação comum entre o professor e o aluno no processo desenvolvido por este último no sentido de se encontrar a si próprio como profissional e como músico.

Este processo de intervenção pedagógica a que poderíamos chamar de “*coaching*,” permite ultrapassar dificuldades que tradicionalmente se consideram fatalidades e limitações intransponíveis. Obriga a um relacionamento aberto, de franca camaradagem, onde as necessárias alternâncias da carga emocional do discurso e de humor não devem nunca fazer esquecer a grande seriedade de trabalho, o consistente

respeito e interesse pedagógico do professor por cada aluno, e a dignidade e a nobreza da profissão que este pretende exercer. Neste processo interactivo qualquer indício de protecționismo exagerado ou discriminação preferencial deve ser evitado. O preconceito estético, a arrogância ou um estilo excessivamente intervencionista podem prejudicar o desenvolvimento natural de um aluno dotado.

Clonagem artística

Há demasiado tempo que a indústria de concertos vem sofrendo de um fenómeno de clonagem artística. A originalidade e a criatividade são cada vez mais raras. Quando se assiste a um concerto, o mínimo que se espera é que esta experiência constitua um evento enriquecedor do ponto de vista emocional e intelectual. Infelizmente, temos de reconhecer que o legado do ensino que recebemos não tem facilitado a procura da inovação. A origem deste processo pode ser atribuída, pelo menos parcialmente, ao supostamente previsível sucesso de marketing de certos modelos estéticos conservadores. Durante décadas, esta corrente mais tradicional instalada garantiu um caminho de aceitação inquestionável por parte das plateias e dos críticos.

Apesar da ausência de debate, nunca será tarde para prosseguir outros caminhos, nomeadamente mais inventivos e inteligentes. Ensinar exige a permanente pesquisa das referências e actualização dos métodos de ensino.

Ao contrário de outras, a nossa profissão como artistas oferece esse privilégio único de nos proporcionar a possibilidade de aprender e crescer em cada dia. É da maior urgência recuperar os hábitos de convivência e discussão frutífera intelectual como aquelas que os escritos de artistas como Ferruccio Busoni, Hans von Bülow, Grigory Kogan, Vianna da Motta e muitos outros revelam.

O papel da pedagogia performativa não é a clonagem de modelos prontos para “cativar” os jurados mais conservadores dos principais concursos de piano. Centenas de fantásticos jovens virtuosos vencedores destes eventos têm hoje que enfrentar um imerecido de esquecimento, devido à sua abordagem musical *déjà vu*.

Sala de aula: espaço de auto-determinação

Na sala de aula o professor deve estabelecer um clima de trabalho caracterizado pela serenidade, auto-confiança, responsabilidade e determinação. Alguns princípios essenciais devem estar sempre presentes. Neste sistema de ensino específico, é tarefa de cada pedagogo ajudar os alunos a consolidar o seu amor pela Música, as suas capacidades de pesquisa, o debate e auto-crítica numa atitude humilde perante o património, o conhecimento, a criação, a Arte e o profissionalismo.

É deste esforço de auto-contrôle e consciencialização do seu próprio perfil que o aluno descobre ou experimenta algumas das mais significativas alterações no seu percurso formativo, nomeadamente através da libertação de mecanismos enquistados de inferiorização psicológica derivados de múltiplas razões que passam geralmente pela deficiente percepção do meio, da profissão, e da imagem que tem de si próprio, além de uma natural dificuldade em analisar e controlar os seus próprios comportamentos e estados emocionais e psicológicos.

É essencial guiar o aluno com sabedoria neste processo de descoberta da sua própria individualidade artística, um processo que deve levá-lo a abraçar com entusiasmo o seu único caminho, o único caminho possível, distinto de todos os outros, e, simultaneamente, aceitando, respeitando e apreciando todos os outros, sem qualquer indício de auto-depreciação.

Solidariedade, camaradagem e respeito recíproco são essenciais para um desenvolvimento artístico e pessoal saudável necessário para enfrentar as tensões do trabalho artístico predominantemente solitário e exigente. A admiração mútua, verbalizada e sincera, combinada com a crítica construtiva e honesta fazem parte do indispensável código de ética que previne todas as armadilhas de insegurança produzidas pelo instinto de sobrevivência.

Um aluno deve adoptar estas estratégias como fundações para o crescimento do seu espaço de trabalho psicologicamente motivador, um espaço que vai favorecer a regularidade e a perseverança necessária no trabalho diário. Esta condição irá ajudar o aluno a encontrar uma individualização gradual e autónoma das suas opções artísticas. O

ponto essencial desta metodologia é preparar o músico para os grandes desafios da vida artística. Pretende-se estabelecer um ambiente de camaradagem onde ele será capaz de confiar nas suas próprias qualidades, diferenças pessoais e auto-estima, com confiança e realismo.

Um artista precisa de aprender a projectar-se e responsabilizar-se artisticamente com inteligência e humildade na resolução dos problemas, corrigindo as suas próprias falhas e expandindo os seus limites, num processo de enriquecimento profissional e artístico constante. A persistência e espírito de sacrifício é a atitude que se exige na vida profissional e que pode ser comparada, *grosso modo*, com os desafios de um atleta da maratona.

Reconhece-se que este caminho é difícil, e decerto nem sempre se chega ao sucesso, mas, por outro lado, uma tal estratégia permite a todos os alunos, mais ou menos dotados, mais ou menos preparados ou inseridos na realidade do meio musical, a aquisição dos meios que conduzem à construção de um sólido “*métier*” e de uma atitude ética, humana e profissional que propicie o desenvolvimento de um clima de convivência artística estimulante para todos.

Apêndice

Rotina Diária

Neste Apêndice estão exemplificados os exercícios da rotina diária para os dois primeiros dias do ciclo de tonalidades (ver «Rotina Diária,» p. 127).

No primeiro dia, Dó Maior é o centro tonal; no segundo dia é Mi menor e, nos seguintes será Sol maior, Si menor, Ré maior, e assim por diante.

Obviamente, este exemplo é apenas uma sugestão para começar. Na verdade, este exercício deve ser praticado sem partitura. Os ritmos indicados são simplificados, mas a execução destas sequências deverá iniciar-se em tempo lento e com ritmo livre, incluindo paragens (de massagem e calibragem das articulações), e depois com uma pulsação regular permanente variando rítmicamente usando estas fórmulas:



Há também a possibilidade de adicionar a estas sequências outras passagens específicas, retiradas de diferentes obras, que podem ser exercitadas do mesmo modo e em todas as tonalidades. Quaisquer passagens rápidas, especialmente aquelas que envolvam a passagem do polegar, tais como escalas, devem ser trabalhadas em movimento directo e retrógrado (ver «Movimento directo e retrógrado,» p. 124). As

escalas também podem ser trabalhadas com diferentes intervalos a separar as duas mãos, começando com 2 oitavas, uma 9.^a (mais uma oitava), uma 10.^a (mais uma oitava) e assim por diante.

This piano exercise is in 4/4 time and consists of 18 measures. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The exercise is divided into five systems of measures.

System 1 (Measures 1-4): The bass staff contains a descending eighth-note scale from G4 to B3, followed by an ascending eighth-note scale from B3 to G4. The treble staff contains a descending eighth-note scale from E5 to C4, followed by an ascending eighth-note scale from C4 to E5. Fingering is indicated: 1, 2, 4, 3, 5, 4, 3, 2 for the bass staff and 1, 2, 4, 3, 5, 4, 3, 2 for the treble staff. An 8^{va} bracket indicates an octave shift between the two staves.

System 2 (Measures 5-8): The bass staff contains a descending eighth-note scale from G4 to B3, followed by an ascending eighth-note scale from B3 to G4. The treble staff contains a descending eighth-note scale from E5 to C4, followed by an ascending eighth-note scale from C4 to E5. Fingering is indicated: 5, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4 for the bass staff and 5, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4 for the treble staff. An 8^{va} bracket indicates an octave shift between the two staves.

System 3 (Measures 9-12): The bass staff contains a descending eighth-note scale from G4 to B3, followed by an ascending eighth-note scale from B3 to G4. The treble staff contains a descending eighth-note scale from E5 to C4, followed by an ascending eighth-note scale from C4 to E5. Fingering is indicated: 5, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4 for the bass staff and 5, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4 for the treble staff. An 8^{va} bracket indicates an octave shift between the two staves.

System 4 (Measures 13-16): The bass staff contains a descending eighth-note scale from G4 to B3, followed by an ascending eighth-note scale from B3 to G4. The treble staff contains a descending eighth-note scale from E5 to C4, followed by an ascending eighth-note scale from C4 to E5. Fingering is indicated: 5, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4 for the bass staff and 5, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4 for the treble staff. An 8^{va} bracket indicates an octave shift between the two staves.

System 5 (Measures 17-18): The bass staff contains a descending eighth-note scale from G4 to B3, followed by an ascending eighth-note scale from B3 to G4. The treble staff contains a descending eighth-note scale from E5 to C4, followed by an ascending eighth-note scale from C4 to E5. Fingering is indicated: 5, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4 for the bass staff and 5, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4 for the treble staff. An 8^{va} bracket indicates an octave shift between the two staves.



41

45

49

53

57

8^{va}—

(8^{va})—

(8^{va})—

(8^{va})—

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of five systems of four measures each, numbered 41 through 57. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The melody in the right hand is a continuous eighth-note scale, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final measure (57) featuring a whole note chord in the right hand. Dynamic markings include *8^{va}* (octave) and *(8^{va})* (octave) with dashed lines indicating the continuation of the scale.

(8^{va})—

61

5 4 2 3 1 2 3 4

1 2 4 3 5 4 3 2

(8^{va})—

65

5 4 2 3 1 2 3 4 5 4 2 3 1 2 3 4

1 2 4 3 5 4 3 2 1 2 4 3 5 4 3 2

(8^{va})—

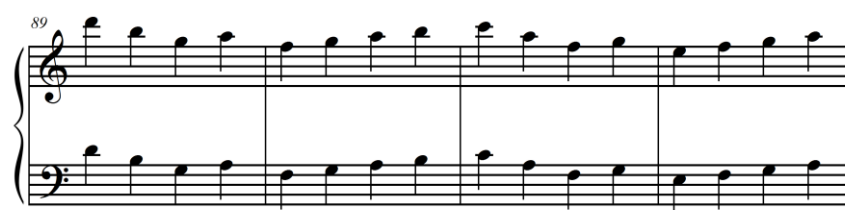
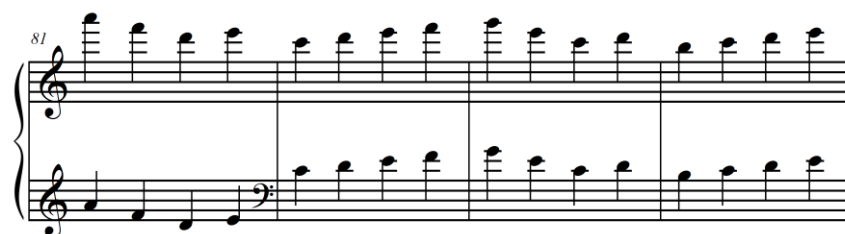
69

(8^{va})—

73

77

Detailed description: This is a piano exercise score for 'Dia 1—Dó maior' (Day 1—D major), page 215. The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef).
- System 1 (measures 61-64): The right hand plays a continuous eighth-note pattern starting on G4, with fingerings 5, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4. The left hand plays quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. An 8va bracket is above the right hand.
- System 2 (measures 65-68): The right hand continues the eighth-note pattern with fingerings 5, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4. The left hand continues the quarter-note pattern. An 8va bracket is above the right hand.
- System 3 (measures 69-72): The right hand plays a continuous eighth-note pattern starting on G4. The left hand continues the quarter-note pattern. An 8va bracket is above the right hand.
- System 4 (measures 73-76): The right hand plays a continuous eighth-note pattern starting on G4. The left hand continues the quarter-note pattern. An 8va bracket is above the right hand.
- System 5 (measure 77): The right hand plays a descending eighth-note scale from G4 to B2. The left hand continues the quarter-note pattern.





Double-wrapped arpeggio – C major

121

125

129

133

137

(8vb)

(8vb)

(8vb)

Piano score for Dia 1—Dó maior, measures 141-157. The score is written for piano (p) and includes fingerings and articulation marks.

Measures 141-144: Treble clef, right hand plays a series of eighth notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and the left hand plays a series of eighth notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). The right hand is marked with an 8va (octave up) and the left hand with an (8va) (octave down).

Measures 145-148: Treble clef, right hand plays a series of eighth notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and the left hand plays a series of eighth notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). The right hand is marked with an 8va (octave up) and the left hand with an (8va) (octave down).

Measures 149-152: Treble clef, right hand plays a series of eighth notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and the left hand plays a series of eighth notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). The right hand is marked with an 8va (octave up) and the left hand with an (8va) (octave down). Fingerings are indicated: 5, 1, 4, 2, 1, 3, 5, 3, 5, 1, 4, 2.

Measures 153-156: Treble clef, right hand plays a series of eighth notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and the left hand plays a series of eighth notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). The right hand is marked with an 8va (octave up) and the left hand with an (8va) (octave down). Fingerings are indicated: 1, 3, 5, 3, 5, 1, 4, 2, 1, 2, 5, 2, 5, 2, 1, 2, 1, 5, 2, 4, 5, 3, 1, 3.

Measures 157-160: Treble clef, right hand plays a series of eighth notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and the left hand plays a series of eighth notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). The right hand is marked with an 8va (octave up) and the left hand with an (8va) (octave down).

165

173

Single-wrapped arpeggio – C-minor

(8th)

181

8^{va}-

185

5

1

1

5

189

5

1

5

1

5

193

197

8^{vb}-

Continuous – 3/6 A-flat major

201

8^{va}-----

(8^{vb})-----

Broken – Diminished 5th.

204

8^{vb}-----

207

8^{va}-----

210

213

(8^{va})-----

216

Continuous – 3/6 A-minor

219

Continuous – 4/6 F major

221

Continuous – 4/6 F minor

224

227

Continuous - C Dominant 7th

230

8^{va} --- 8^{vb} ---

233

Continuous - A-flat Dominant 7th

236

8^{vb} --- 8^{va} ---

239

Continuous
F Dominant 7th

242

8^{vb} ---

The image displays three systems of musical notation for continuous chords. Each system consists of two staves (treble and bass clef) and a piano (p) dynamic marking. The first system is for C Dominant 7th, starting at measure 230. The second system is for A-flat Dominant 7th, starting at measure 236. The third system is for F Dominant 7th, starting at measure 242. Octave markings (8^{va} and 8^{vb}) are present below the staves in the first two systems, indicating the range of the continuous sound.

245

8^{va}

248

8^{va}

8^{vb}

251 Continuous - D Dominant 7th

8^{va}

254

8^{va}

8^{vb}

257 Continuous - 7th Diminished

8^{vb}

8^{va}-----

260

Broken - Diminished 7th

263

266

269

272

8^{va}-----

8^{vb}-----

Detailed description: This is a piano score for a piece in D major, labeled 'Dia 1—Dó maior'. The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 260, 263, 266, 269, and 272 are indicated at the start of their respective systems. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. A 'Broken - Diminished 7th' chord is explicitly labeled above measure 263. Octave markings '8^{va}-----' and '8^{vb}-----' are placed above and below the final systems of staves. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 272.

275

278

281

284

287

8va

8va

This musical score is for a piano piece in D major, spanning measures 275 to 287. The score is written for two staves, treble and bass. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include accents (^) and a piano (p) marking. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in measures 278 and 287. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system (measures 275-277) shows a complex interplay of notes and rests. The second system (measures 278-280) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 281-283) features a more active bass line. The fourth system (measures 284-287) concludes the passage with a final cadence.

Measures 290-292. Treble and bass staves. Treble staff: 290 (C4-E4-G4-A4), 291 (B4-D5-C5-B4), 292 (A4-G4-F4-E4). Bass staff: 290 (C3-E3-G3-A3), 291 (B3-D4-C4-B3), 292 (A3-G3-F3-E3). Octave line: 8^{va}-----

Measures 293-296. Treble and bass staves. Treble staff: 293 (C4-E4-G4-A4), 294 (B4-D5-C5-B4), 295 (A4-G4-F4-E4), 296 (D5-C5-B4-A4). Bass staff: 293 (C3-E3-G3-A3), 294 (B3-D4-C4-B3), 295 (A3-G3-F3-E3), 296 (D4-C4-B3-A3). Octave line: (8^{va})-----, 8^{va}-----

C major scale

(direct-retrograd exercise)

Measures 297-299. Treble and bass staves. Treble staff: 297 (C4-E4-G4-A4), 298 (B4-D5-C5-B4), 299 (A4-G4-F4-E4). Bass staff: 297 (C3-E3-G3-A3), 298 (B3-D4-C4-B3), 299 (A3-G3-F3-E3). Octave line: (8^{va})-----

Measures 300-302. Treble and bass staves. Treble staff: 300 (C4-E4-G4-A4), 301 (B4-D5-C5-B4), 302 (A4-G4-F4-E4). Bass staff: 300 (C3-E3-G3-A3), 301 (B3-D4-C4-B3), 302 (A3-G3-F3-E3). Octave line: 8^{va}-----

1 2 4 3 5 4 3 2 1 2 4 3 5 4 3 2

4 2 3 1 2 3 4 5 4 2 3 1 2 3 4

8^{vb}-

5

(8^{vb})-

9

(8^{vb})-

13

17

Piano score for "Dia 2—Mi menor" starting at measure 21. The score is written for piano (p) and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. Measure numbers 21, 25, 29, 33, and 37 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a final whole note chord in the bass staff at the end of measure 40.

21

25

29

33

37

41

8^{va}—

45

(8^{va})—

49

(8^{va})—

53

(8^{va})—

57

Piano score for Dia 2—Mi menor, measures 61-77. The score is written for piano (p) and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is indicated as (8va) in the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Measures 61-64: Treble clef has a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes. Bass clef has a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes. A dashed line with (8va) is above the treble staff.

Measures 65-68: Treble clef has a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes. Bass clef has a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes. A dashed line with (8va) is above the treble staff.

Measures 69-72: Treble clef has a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes. Bass clef has a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes.

Measures 73-76: Treble clef has a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes. Bass clef has a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes.

Measures 77-80: Treble clef has a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes. Bass clef has a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes.

81

Example 10 (continued)

85

85

89

89

93

94

97

8vb

101

(8vb)

105

(8vb)

109

(8vb)

Double-wrapped arpeggio – E major

112

(8vb)

116

(8vb)

120

124

128

8^{va}

(8^{va})

132

(8^{va})

136

5 1 4 2 1 3 5 3 5 1 4 2 1 2 5 1 2 5 2 1 3 1 5 2 3 5 2 1 2 1 5 2 4 5 3 1 3

140

(8^{va})

144

148

152

156

8^{va}

This musical score is for a piece in D major (Mi menor). It consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score starts at measure 140 and ends at measure 156. Measure numbers 140, 144, 148, 152, and 156 are placed at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A first ending bracket labeled (8^{va}) spans measures 140 to 143. A second ending bracket labeled 8^{va} spans measures 156 to 159. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some measures contain chords. The bass line generally provides a steady accompaniment, while the treble line has more melodic movement.

Single-wrapped arpeggio – E-minor

The musical score is written for piano in E minor, consisting of five systems of staves. The first system (measures 159-162) features a single-wrapped arpeggio in the bass clef, with a dashed line indicating an octave wrap from the 8th to the 1st degree. The second system (measures 163-166) continues the arpeggio in the treble clef. The third system (measures 167-170) shows the arpeggio in the bass clef again, with a dashed line indicating an octave wrap. The fourth system (measures 171-174) continues the arpeggio in the treble clef. The fifth system (measures 175-178) shows the arpeggio in the bass clef, with a dashed line indicating an octave wrap. The score includes various fingering numbers (1, 5) and a dynamic marking of 8^{va} (octave).

179

Continuous – 3/6 C major

183

Broken – Diminished 5th.

186

189

192

8vb

8va

8vb

8va

8vb

8va

Detailed description: This musical score is for a piece in Mi menor (D minor). It consists of five systems of piano accompaniment. The first system (measures 179-182) is in 4/4 time, with a treble and bass staff. The second system (measures 183-185) is in 3/6 time, with a treble and bass staff. The third system (measures 186-188) is in 2/4 time, with a treble and bass staff. The fourth system (measures 189-191) is in 3/4 time, with a treble and bass staff. The fifth system (measures 192-194) is in 4/4 time, with a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (Bb). The time signature changes from 4/4 to 3/6, then to 2/4, then to 3/4, and finally back to 4/4. The score is labeled with measure numbers 179, 183, 186, 189, and 192. There are also labels for 'Continuous – 3/6 C major' and 'Broken – Diminished 5th.' and dynamic markings like '8vb' and '8va'.

Measures 195-197. Treble and bass staves. Treble staff has a 5-finger fingering above measure 195. Bass staff has a 1-finger fingering above measure 195. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Continuous – 3/6 C-sharp minor

Measures 198-199. Treble and bass staves. Measure 198 is in 3/8 time. Measure 199 is in 3/6 time. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

Measures 200-201. Treble and bass staves. Measure 200 is in 3/4 time. Measure 201 is in 4/4 time. The key signature is two sharps (F# and C#). An 8va marking is present above measure 200.

Continuous – 4/6 A major

Measures 202-204. Treble and bass staves. Measures 202 and 203 are in 4/6 time. Measure 204 is in 4/4 time. The key signature is two sharps (F# and C#). An 8va marking is present above measure 202.

Continuous – 4/6 A minor

Measures 205-207. Treble and bass staves. Measures 205 and 206 are in 4/6 time. Measure 207 is in 4/4 time. The key signature changes to three sharps (F#, C#, and G#). An 8va marking is present above measure 205.

(8va)-----

Continuous Dominant 7th

208

211

8va-----

Continuous C Dominant 7th

214

217

8va-----

Continuous A Dominant 7th

220

223

8^{va}-----

(8^{va})-----

226

Continuous
F-sharp Dominant 7th

229

8^{va}-----

(8^{va})-----

232

8^{va}-----

235

8^{va}-----

238

Broken – Diminished 7th

241

244

247

250

This piano score is for the piece "Dia 2—Mi menor". It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A "Broken – Diminished 7th" chord is specifically labeled above measure 241. Measure numbers 238, 241, 244, 247, and 250 are placed at the beginning of their respective systems. A dashed line with an "8va" marking is present above the first system, and another above the third system.

Piano score for "Dia 2—Mi menor" starting at measure 253. The score is written for piano (p) and includes fingerings and articulations.

Measures 253-255: Treble clef, 8va (octave) marking. Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 1, 3, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 5, 3, 1, 4. Bass staff has a series of eighth notes with fingerings 5, 2, 3, 2, 5, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1.

Measures 256-258: Treble clef, 8va (octave) marking. Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 1, 3, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 5, 3, 1, 4. Bass staff has a series of eighth notes with fingerings 5, 2, 3, 2, 5, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1.

Measures 259-261: Treble clef, 8va (octave) marking. Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 1, 3, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 5, 3, 1, 4. Bass staff has a series of eighth notes with fingerings 5, 2, 3, 2, 5, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1.

Measures 262-264: Treble clef, 8va (octave) marking. Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 1, 3, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 5, 3, 1, 4. Bass staff has a series of eighth notes with fingerings 5, 2, 3, 2, 5, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1.

Measures 265-267: Treble clef, 8va (octave) marking. Treble staff has a series of eighth notes with fingerings 1, 3, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 5, 3, 1, 4. Bass staff has a series of eighth notes with fingerings 5, 2, 3, 2, 5, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1.

E minor scale

268

(direct-retrograd exercise)

271

274

- Dia 3—Sol maior
- Dia 4—Si menor
- Dia 5—Ré maior
- Etc.

Bibliografia

Bibliografia

- Amorim, Eugénio. Dicionário Biográfico de Músicos. Porto: Marânus, 1941.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments. New-York-London: Norton, 1949.
- Beauchamp, Richard. "Glenn Gould and Finger Tapping." Music and Health. Abril de 2005. <http://www.musicandhealth.co.uk/articles/tapping.html> (acedido em Janeiro de 2012).
- Bernhard, Thomas. Der Untergeher. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1983.
- Borba, Tomás, e Fernando Lopes Graça. Dicionário de Música. 2 vols. Lisboa: Cosmos, 1956 and 1958.
- Branco, João de Freitas. História da Música Portuguesa. Lisboa: Europa-América, 1995.
- Carvalho, Mário Vieira de. «Pensar é morrer» ou o Teatro de São Carlos na mutação de sistemas sócio comunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992.
- Castro, Paulo Ferreira de, e Rui Vieira Nery. História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.
- Dürer, Carsten. "Maurizio Pollini Plays Chopin Nocturnes." Deutsche Grammophon. Julho de 2005. <http://www.deutschegrammophon.com/special/insights.htm?ID=pollini-nocturnes> (acedido em Janeiro de 2012).
- Ehrlich, Cyril. The Piano; a History. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1976.

Gerig, Reginald R. *Famous Pianists and Their Technique*. Bridgeport: Robert B. Luce, 1976.

Harding, Rosamond E. M. *The Piano-Forte*. New York: Da Capo Press, 1973; reprint ed., Cambridge: University Press, 1933.

Jorge, Leonardo. *Antônio Fragoso: Um Gênio Feito Saudade*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1968.

Kalkbrenner, Friedrich. *Méthode pour apprendre le Piano-Forte à l'Aide du Guide-Mains...: Suivie de Douze Etudes*, par Fréd. Kalkbrenner : Op. 108. Paris: Pleyel, 1820.

Karafin, Yevgeny. *Grigory Kogan's A Pianist's Work: An Annotated Translation*. New York: Manhattan School of Music, 2006.

Kochevitsky, George A. *The Art of Piano Playing: a scientific approach*. Miami: Summy-Birchard Inc., 1967.

Kogan, Grigory. "At the Gate of Mastery." *Sovietsky Kompositor*, 1961.

McFerrin, Bobby. "Bobby McFerrin - Ave Maria." Youtube. Fevereiro de 2007. <http://www.youtube.com/watch?v=RHcEFk1i3b4&feature=related>: (acedido em Janeiro de 2012).

Morin, Edgar. "Restrictive Complexity, General Complexity." *Colloquium Intelligence de la complexité: épistomologie et pragmatique*. Cerisy-La-Salle, 2005.

Ortmann, Otto. *The Physical Basis of Piano Touch and Tone*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1925.

—. *The Physiological Mechanic of Piano Technique*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1962.

Paderewski, Ignacy Jan. "Tempo Rubato." In *Success in Music and How it is Won*, de Henry T. Finck. New York: C. Scribner's Sons, 1909.

Bibliografia

Ribeiro, Manuel. Quadros Históricos da Vida Musical Portuguesa. Lisboa: Sasseti, 1939.

Rosen, Charles. Beethoven's Piano Sonatas: a short companion. New Haven: Yale University Press, 2001.

Stanislavsky, Konstantin. Manual do Actor. trad. Jefferson Camargo, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Vasconcelos, Joaquim de. Os Músicos Portugueses: Biografia-Bibliografia. 2 vols. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

Weitzmann, C. F. A History of Pianoforte-Playing and Pianoforte-Literature. New York: Da Capo Press, 1969; reprint ed., New York: G. Schirmer, 1897.

Índice de Ilustrações

Fig. 1: A superfície da tecla	83
Fig. 2: A “ladeira”	84
Fig. 3: Encontro com o escape	84
Fig. 4: O “chão”	85
Fig. 5: Ricochete activo e passivo	85
Fig. 7: Diferentes trajectos	87
Fig. 8: Oscilação metacarpo-falangiana	89
Fig. 9: Grande massa:ricochete da mão e do braço	90
Fig. 10: Iluminar o túnel	100
Fig. 11: Rotações dentro da ladeira	101
Fig. 12: <i>Spiderhand</i> : calibragem de articulações aos pares	102
Fig. 13: A mão.	105
Fig. 14: Trabalho muscular diferenciado	107
Fig. 15: A cortina de extensores	110
Fig. 16: Ponto isométrico	114
Fig. 17: A altura do banco	117
Fig. 18: Posição horizontal do braço	118
Fig. 19: Posição baixa do braço	119
Fig. 20: Posição alta do braço	120
Fig. 21: Revoluções proprioceptivas na ladeira	124
Fig. 22: A articulação do polegar	125
Fig. 23: Prospeccão do polegar na ladeira	126
Fig. 24: Spiderhand	129
Fig. 25: Vectores de acção na tecla	136
Fig. 26: Lift	142
Fig. 27: Anémoma	143

Índice de Exemplos Musicais

Ex. 2: Arietta da Sonata Op. 111 de Beethoven, comp.	143–151	35
Ex. 3: Molto moderato da Sonata em si bemol D. 960 de Schubert, comp.	1–9	37
Ex. 4: Largo da Sonata n.º 3 de Chopin, comp.	1–9	38
Ex. 5: Largo da Sonata n.º 3 de Chopin, comp.	29–37	39
Ex. 6: Allegro maestoso da Sonata n.º 3 de Chopin, comp.	1–8	39
Ex. 7: Tema da Fuga em dó menor de J. S. Bach, comp.	1–3	42
Ex. 8: Tema da Fuga em si bemol menor de J. S. Bach, comp.	1–3	42
Ex. 9: <i>Allegro</i> da Sonata Op. 14 n.º 2 de Beethoven, comp.	1–8	43
Ex. 10: Número I da <i>Kreisleriana</i> Op. 16 de Schumann		44
Ex. 11: <i>Vivace</i> da Sonata Op. 109 de Beethoven, comp.	1–4	45
Ex. 12: Allegro da Sonata Op. 26 de Beethoven, comp.	1–14	46
Ex. 13: <i>Allegro con brio</i> da Sonata Op. 53 de Beethoven, comp.	1–13	47
Ex. 14: <i>Allegro</i> da Sonata Op. 2 n.º 1 de Beethoven, comp.	1–8	48
Ex. 15: <i>Prestissimo</i> da Sonata Op. 2 n.º 1 de Beethoven, comp.	1–5	48
Ex. 16: Var. III da Sonata Op. 26 de Beethoven, comp.	103–110	49
Ex. 17: <i>Concerto Italiano</i> de J. S. Bach, comp.	15–26	50
Ex. 18: <i>Concerto Italiano</i> de J. S. Bach, comp.	61–72	50
Ex. 19: Estudo Op. 25 n.º 2 de Chopin, comp.	1–9	51
Ex. 20: <i>De gentes e países longínquos</i> das <i>Cenas Infantis</i> de Schumann, comp.	1–8	52
Ex. 21: Número II da <i>Kreisleriana</i> Op. 16 de Schumann, comp.	1–8	53
Ex. 22: « <i>Le Gibet</i> » do <i>Gaspard de la Nuit</i> de Maurice Ravel		109
Ex. 23: Estrutura do exercício tipo “Hanon”		128
Ex. 24: Exercício tipo “Hanon”		128
Ex. 25: Calibragem das articulações no exercício “Hanon”		129
Ex. 26: Harpejo duplo-enrolado		130
Ex. 27: Harpejo enrolado simples		131
Ex. 28: Harpejo seguido 3/6 maior		131
Ex. 29: Harpejo quebrado diminuto		131
Ex. 30: Harpejo seguido 3/6 menor		132
Ex. 31: Harpejo seguido 4/6 maior e menor		132
Ex. 32: Harpejos de 7.ª da Dominante		133
Ex. 33: Harpejos seguidos e quebrados de 7.ª diminuta		134
Ex. 34: Fórmulas rítmicas		135
Ex. 35: Organização do ataque do chicote com pulsações de subdivisão		140
Ex. 36: Movimento directo-retrógrado		148
Ex. 37: Trabalho 3 contra 2		149
Ex. 38: Chopin Étude Op. 25 N.º 4, comp.	1–9	152
Ex. 39: Legato (e)		161

Índice Remissivo

- A nossa interpretação, 20
 À procura das zonas escuras, 98
 Acordes, 164
 Alberto Guerrero, 118, 139
 Amália, 21, 22
 Amália Rodrigues, 21, 22
 Amôr, 185
 anémona, 112, 141
 Anton Rubinstein, 66, 177, 179
 António Frago, 200, 201
 António Pinho Vargas, 64
 Aprendizagem, 185
 Articulação da junta metacarpo-falangiana, 111
 Ataques pinçados, 139
 Ataques preguiçosos, 140
 Ausência da crítica, 22
 Auto-didactismo, 71
 Automatismos e memórias, 164
 Bach, 42, 49, 50, 57, 58, 59, 64, 146, 153, 155, 157, 173, 177, 191, 193, 194, 196
 Bartolomeo Cristofori, 173
 Bechstein, 179
 Beethoven, 8, 18, 34, 35, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 61, 64, 140, 161, 174, 175, 184
 Bobby McFerrin, 153, 170
 Bösendorfer, 179
 Braço, 116
 Brahms, 156, 179
 Broadwood, 175
 Bülow, 179
 Busoni, 59, 66, 145, 207
 Calibragem da mão e dos dedos, 101
 Calibragem das articulações: spiderhand, 128
 Camadas ritmicamente flutuantes, 157
 Capas de revista em CDs e nos palcos, 23
 Características do teclado, 82
 Carl Czerny, vii
 Carl Philipp Emanuel Bach, 41, 64, 173
Cenas Infantis, 51, 52
 centro de gravidade, 88, 117, 126, 169
 César Franck, 192
 Chamadas, 135
 Chão do teclado, 87
 Charles Rosen, 43
 chicotes, 93, 94, 138
chiroplast, 176
 Chopin, vii, 37, 38, 39, 40, 50, 51, 62, 146, 154, 155, 156, 157, 161, 170, 176, 198, 199
 Clara Schumann, vi
 Claudio Arrau, 180
 Clonagem artística, 207
 Coerência pedagógica, 205
 Coluna, 116
 Comandos de ataque e de repouso instantâneos e coincidentes, 93
 Competência científica, 21
 Complexidade e o método de investigação, 66
 Comunicação artística, 5
 Couperin, 57, 59, 172
 Cristofori, 175
 Czerny, 174
 Dança barrôca, 153
 Dedilhações, 53
 Denominador comum, 8
 Desequilíbrios entre os músculos, 112
 Despertar o diálogo entre o cérebro e o corpo, 122
 Diferenciação proprioceptiva, 103
 Diferentes combinações, 135

Índice Remissivo

- Dignificar o património, 10
 Direção e trauteio, 40
 Dirigida ao público em geral e a músicos e professores em particular, 73
 Discussão do gosto, 15
 Diversidade cultural, 13
 Edgar Morin, 67
 Edwin Fischer, 59
 Eixo da frase, 41
 Empatias e antipatias, 11
 Equação tripartida e tabu, 77
 Érard, 176
 Ernestina da Silva Monteiro, vi
 Escolha do tempo, 32
 Escolhas informadas, 12
 Estabilidade das juntas, 114
 Estética como manifestação de abrangência vivencial, 4
 Estilo e tradição, 55
 Estudo diversificado de exercícios digitais, 134
 Excesso de pêso no 1.º tempo, 47
 Exigências e riscos, 166
 Explicar a técnica, 70
 Facilidades e dificuldades, 69
Famous Pianists and Their Technique, vi, 65, 246
 Fantasia, 2
 Fazioli, 82
 Fazioli: a surpresa, 82
finger tapping, 118, 139
 Força da Natureza, 21
 Força e firmeza digital, 120
 Fórmulas rítmicas, 133
 Franz Schubert, 36
 Fraseio e legato, 90
 Fraseio polifónico, 162
 Friedrich Kalkbrenner, 41, 64
 Fuga em dó menor, 42
 George Kochevitsky, viii, 31, 64, 74, 78, 169
 Gerig, 65, 66
 Gesto uno, 6
 Glenn Gould, 56, 59, 118, 139, 170, 191, 193, 196
 Gostos diferentes, 17
 Gostos discutem-se, 14
 Gottfried Silbermann,, 173
 Gould, 59, 193
 Grandes dinâmicas, 89
 Gravação em estúdio, 168
 Grigory Kogan, viii, 41, 53, 64, 65, 74, 96, 143, 144, 148, 160, 169, 170, 171, 207
 Grigory Sokolov, 59, 69, 119
 Gustav Leonhardt, 18
 Hanon, 127
 Hans von Bülow, 177, 179, 207
 Harpejos, 129
 Haydn, 40
 Helena Sá e Costa, 59
 Henri Lemoine, vii
 Hummel, 174, 175
 Ignace Paderewski, 154
 Início de um longo percurso: shake e ralenti, 136
 Introdução de ordens instantâneas, 143
 J. S. Bach, 42, 59
 Jogos de espelhos, 7
 John Bull, 59
 Juízos e formalismos em música, 56
 Kalkbrenner, 176
 Kawai, 180
 Kochevitsky, viii, 32, 64, 65, 66, 78, 79, 94, 114, 146, 148, 150, 163, 169, 170, 171
 Kogan, viii, 64, 65, 78, 129, 143, 144, 146, 149, 151, 161, 167, 168
 Konstantin Igumnov, 78, 169
 Konstantin Stanislavsky, 19, 26
 Koopman, 59
Kreisleriana, 44, 52, 53
 ladeira, 84, 85, 86, 87, 91, 97, 99, 100, 108, 110, 123, 125, 126, 136, 137, 138, 139, 170
 Legato, 160
 Leonhardt, 59
lift, 112, 140, 141
 Lift e anémona, 140
 Ligar notas 2 a 2, 129
 Liszt, vii, 66, 146, 156, 161, 176, 177, 179, 180
 Long John Silver, 157
 Lopes Graça, 17, 62, 198, 199
 Lorenzo Penna, 173
 Ludwig Deppe, viii

- Mais uma teoria?, 65
 Mangueiras de borracha, 120
 Mão e Corpo, 104
 Marchas Turcas, 40
 Massagem, 126
 Matrioskas, 5
 Maurizio Pollini, 156, 170
 Memória auditiva, 165
 Memória física ou proprioceptiva, 164
 Memória lógica, 165
 Memória visual, 165
 Mente, 91
 Mobilidade e exercitação das juntas, 115
 Momento do ataque, 160
 Moscheles, 175, 176
 Movimento directo e retrógrado, 148
 Mozart, 33, 40, 139, 155, 174, 175
 Música antiga no piano, 57
 Música de António Pinho Vargas, 64
 Música de Lopes Graça, 62
 Música dos nossos dias, 12
 Notas dobradas, 163
O Naufrago, 1, 191, 193
 Op. 111, 33, 34, 35, 184, 189
 Origem do piano, 172
 Orlando Gibbons, 59
 Ornamentação, 59
 Ortmann, 68, 169, 181, 182
 Óscar da Silva, vi
 Otto Ortmann, 66, 169, 180
 Outros trabalhos específicos, 162
 Paderewski, 170, 179
 Papel da técnica na formação do instrumentista, 79
 Passagem do polegar, 144
 Passagem tipo glissando, 145
 Passagens rápidas, 142
 Pescoço e maxilares, 116
 Piano armado em ferro, 177
 Piano de concerto e a técnica dos nossos dias, 179
 pimba, 22
 Pleyel, 176
 Polegar, 124
 Ponto isométrico: o equilíbrio, 112
 Posição da mão, 111
 Possibilidade de síntese, 72
 Potencial do trabalho mental, 92
 Primeiras Leituras, 31
 Primeiros desenvolvimentos do piano, 174
 Procura desinibida, 88
 Projecção sonora no espaço do auditório, 167
 Proporcionalidade e coerência, 15
 Propriocepção, 98
 Propriocepção e o olhar, 102
 Prospeção, 96
 Qual a altura do banco?, 115
 Qualidade de som, 160
 Quarteto Borodin, 120
 Questão de saúde, 91
ralenti, 136, 138
 Rameau, 57, 59
 Razão da Arte, 187
 Razão da Vida, 188
 Referências, 56
 reflexos, 93, 138, 166
 Reflexos ou chicotes, 138
 Reginald Gerig, vi, 65
 Repertórios, 57
 Ricochete, 89
 Ritmo, 152
 Ritmo pontuado da Abertura Francesa e da Marcha Fúnebre, 154
 Robert Schumann, vi, 177
 Roteiro Mental da Execução, 94
 Rotina diária, 127
 Rubato, 154
 S. Richter, 59
 Sala de aula: espaço de auto-determinação, 208
 Saltos, 151
 Scarlatti, 57, 59
 Schubert, 156
 Schumann, 44, 51, 52, 53, 137, 156
 Sensibilização da pele da falangeta, 122
 Sergey Kleshchov, 143, 170
 shake, 136, 137, 138
 Shostakovich, 120
 Significados, 184
 Sincronização, 160
 Sinfonia n.º 40, 33
 Sintonizar os diferentes níveis da tecla, 142
 Sokolov, 69

Índice Remissivo

- Sonata em si bemol maior D. 960, 36
Sonata n.º 32 Op. 111, 34
Sonata Op. 109, 45
Sonata Op. 111 de Beethoven, 184
Sonata Op. 14 n.º 2, 43
Sonata Op. 2 n.º 1, 47, 48
Sonata Op. 26, 45, 46, 48, 49
Sonata Op. 53, 46, 47
Sonata Op. 58, 37
Steinway, 81, 178, 179, 180
Steinway do lado de cá e do lado de lá do
 “lago”, 81
Substância e conteúdo, 7
Sugestão da terminologia, 74
Sviatoslav Richter, 120
Syllabus do Estudo da Performance, 27
T. Nykolaeva, 59
Teclado, 80
Técnica, 74
Técnica de substituição digital, 54
Técnica significa disponibilidade de
 informação, 110
Tempos fortes e fracos, 43
Texturas pianísticas e outras, 161
The Art of Piano Playing, 64, 65, 169, 170,
 171, 246
The Pianist's Work, 65
Thomas Bernhard, 1, 191, 193, 196, 197
Tobias Matthay, viii
Tocar só para dentro da caixa, 167
Ton Koopman, 18
Tornar-se “um”, 5
Trabalho 3 contra 2, 149
Trabalho com fórmulas rítmicas, 148
Trabalho comparativo, 148
Trabalho dos músculos dos dedos, 106
Trabalho fora do piano, 121
Trabalho vertical e circular, 124
Traçar mapas interiores, 103
Tradição oral, 11
Trautear o ritmo, 159
Trilos e trémolos, 150
Túnel da ladeira, 100
Última Sonata de Schubert, 36
Válvulas de desmobilização, 143
Vectors de descida Bw, Fw, N, U, 134
Velocidade do processamento mental:
 reflexos e chicotes, 93
Verificação do centro de gravidade, 126
Versão não-ligeira da Sonata n.º 3 de
 Chopin, 37
Vianna da Motta, 59, 207
Vizinhanças, 101
Vocação, talento e responsabilidade, 205
Wagner, 179, 192
William Byrd, 59
Yamaha, 180

Sobre o autor

Miguel Henriques tem vindo a apresentar artigos e ensaios em diversas publicações, conferências e simpósios. Ao longo de mais de três décadas vem desenvolvendo uma carreira de sucesso como pianista e maestro com várias gravações editadas em CD e video. Na sua formação académica inclui-se uma pós-graduação no Conservatório Tchaikovsky em Moscovo, e um mestrado em Piano *Performance* na Universidade do Kansas. Foi aluno de Ernestina Silva Monteiro, Gleb Akselrod e Sequeira Costa. A sua actividade profissional inclui igualmente a gestão, produção e promoção de diversos projectos artísticos e culturais. Miguel Henriques ocupa o cargo de Professor de Piano na Escola Superior de Música de Lisboa desde 1990.

Website: <http://miguelhenriques.weebly.com/>

Canal Youtube: <http://www.youtube.com/user/MrDinizsantos>